Neue
Zeitschrift für Musik.

Begründet von

Robert Schumann.

Redigirt von

Franz Brendel

unter Mitwirkung von Künstlern und Kunstfreunden.

Band 55.

Juli bis December 1861.

Mit Beiträgen

von

A. W. **Ambros** in Prag, **R. Bechstein** in Leipzig, **F. Brendel** in Leipzig, **H. v. Bronsart** in Leipzig, **H. v. Bülow** in Berlin, **P. Cornelius** in Wien, **A. Dörffel** in Leipzig, **F. Dräseke** in Dresden, **R. Eitner** in Berlin, **D. H. Engel** in Merseburg, **P. Fischer** in Zwickau, **G. Flügel** in Stettin, **R. Franz** in Halle, **F. Gerstenkorn** in Prag, **F. Gleich** in Leipzig, **C. Gollmick** in Frankfurt a. M., **A. W. Gottschalg** in Tieffurth bei Weimar, **H. Gottwald** in Breslau, **R. Günther** in Leipzig, **J. Handrock** in Halle, **L. Kindscher** in Köthen, **J. Kleinert** in Grenzdorf in Schlesien, **E. Klitzsch** in Zwickau, **L. Köhler** in Königsberg, **C. Kretschmann** in Burg bei Magdeburg, **E. Kulke** in Wien, **A. Kullak** in Berlin, **F. P. v. Laurencin** in Wien, **W. v. Lenz** in Petersburg, **F. v. Liszt** in Rom, **O. Lorenz** in Winterthur, **F. W. Markull** in Danzig, **A. Müller** in Darmstadt, **F. Müller** in Weimar, **G. Nauenburg** in Halle, **C. Petersen** in Leipzig, **R. Pohl** in Weimar, **H. Porges** in Prag, **F. Präger** in London, **C. Riedel** in Leipzig, **A. Ritter** in Schwerin, **A. G. Ritter** in Magdeburg, **K. Ritter** in Venedig, **G. Rochlich** in Leipzig, **Th. Rode** in Berlin, **J. Rühlmann** in Dresden, **H. Sattler** in Oldenburg, **R. Schaab** in Leipzig, **J. Schäffer** in Breslau, **E. Schelle** in Paris, **H. Schellenberg** in Leipzig, **Th. Schneider** in Chemnitz, **Fr. Schnell** in Hannover, **C. Schwarz** in Berlin, **C. Seiffert** in Schulpforta, **F. Sieber** in Berlin, **F. Sobolewski** in Cincinnati, **A. Sseròf** in Petersburg, **W. Stasoff** in Petersburg, **R. Viole** in Berlin, **R. Wagner** in Paris, **W. Weißheimer** in Mainz, **C. F. Weitzmann** in Berlin, **P. Winkler** in Dresden, **H. A. Wollenhaupt** in New York, **H. Zopff** in Berlin, — **und vielen Ungenannten.**

Leipzig,
bei C. F. Kahnt.

Inhalts-Verzeichniss

zum 55. Bande

der neuen Zeitschrift für Musik.

I. Theoretisches und Geschichtliches.

II. Correspondenzen.

Altenburg.

Barmen.

Basel.

Berlin.

Bitterfeld.

Blankenburg.

Braunschweig.

Bremen.

Breslau.

Chemnitz.

Dresden.

Eisleben.

Erfurt.

III. Recensionen.

IV. Tagesgeschichte.

V. Vermischtes.

VI. Briefkasten.

VII. Druckfehler-Berichtigungen.

VIII. Verlags-Anzeigen.

IX. Beilagen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 1. Juli 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 1.

Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beethoven's Missa solemnis und deren Stellung zur Gegenwart und zur Vergangenheit.

Erläutert von

Dr. F. P. Laurencin.

In meiner 1856 dem Drucke übergebenen Schrift: „Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen" (Seite 67 bis 97) habe ich eine Analyse des Gefühlseindruckes der zweiten Messe Beethoven's gegeben. Die vorliegende Abhandlung soll keineswegs als Widerruf der damals ausgesprochenen Ansichten oder vielmehr Stimmungsergüsse gelten. Im Gegentheile. Seit ich überhaupt musikalisch denke und ernste Studien im Fache der Kirchenmusik treibe, war mir Beethoven's zweite Messe immer eine urbildliche Spitze ihrer Art und Richtung. Sie ist es nach meiner Ueberzeugung noch heutzutage. Doch mit den Jahren erweitern sich die Erfahrungen, mit diesen die Anschauungen. Mein damals geschriebenes Wort war das eines Enthusiasten schrankenloser Bedeutung. Die Eindrücke meiner als Knabe und Jüngling gepflogenen Studien trieben damals noch einen zu ungestümen Wucher in meinem den Jahren nach schon längst, der Denk- und Gefühlsart zufolge jedoch kaum mannbar gewordenen Geiste. Es fehlte meinen damaligen Ansichten noch das klärende Wesen. Palestrina, Bach und Beethoven waren zwar meinem religiösen Glauben und meinem an eifrigen kunstphilosophischen Studien erstarkten Wissen schon zu jener Zeit das unumgängliche Bishierher und Nichtweiter aller Kirchenmusik — ich danke diese Erkenntniß meiner vielleicht schon ursprünglich nach den eben genannten Richtungen hinneigenden innersten Wesenheit, wie auch den aus meinen musikalischen Lehrjahren her überkommenen und mit der Zeit immer fester gestellten Anregungen —; ich war mir jedoch über die Unterschiedsmerkmale dieser drei wesentlich von einander abgemarkten Richtungen damals noch ziemlich unklar. Dies hatte zur Folge, daß ich mit derselben gehobenen Stimmung über das Meisterwerk des neunzehnten, wie über jenes des letztverflossenen Jahrhunderts, und über die ein- und mehrchörige Kirchenmusik der altitalienischen Schule geschrieben. Was mir übrigens in dies dreifach gegliederte ideale Prokrustesbett irgendwie taugen mochte, wurde von mir in der oben angeführten Schrift ohne Weiteres mit aller Kraft der Ueberzeugungstreue vertreten. Hierher gehört, bezüglich Bach's, die sogenannte rationalistische Schule der Kirchencomponisten. Eben dahin zählt auch der von mir damals wol überschätzte Kirchencomponist Mendelssohn. Vogler und Cherubini, die früheren Vertreter des symbolisch-dramatischen Kirchenstyls auf wesentlich rationalistischer Grundlage, wurden dort von mir gleich hochgestellt. Diese unterschiedslose Würdigung ist in meiner mehrfach angeführten Schrift den zuletzt genannten beiden Meistern damals in zweifachem Hinblicke geworden. Einmal glaubte ich Vogler und Cherubini als Fortbildner des in Palestrina angebahnten katholisch-christlichen Princips, andrerseits als unfehlbare Brücke zu der in Beethoven's geistlicher Musik aufgeschlossenen sinnbildlichen Tonwelt erkennen zu sollen. Es wurden in dieser Schrift wol die unterscheidenden Puncte zwischen Vogler und Cherubini hervorgehoben; was aber die Feststellung des Verhältnisses dieser Meister zu Beethoven, zu Bach und zu den alten Italienern betrifft, so wurde diese dort ganz umgangen. Endlich — und das ist der Hauptpunct — konnte zur Zeit des Erscheinens meiner Schrift noch keine Rede sein von den Fortbildungsarten des symbolisch-dramatischen Kirchenstyls nach Beethoven; denn es gab in dieser Richtung Nichts, was selbst nur annähernd einen Weiterbau auf dieser mächtigen Grundlage versucht hätte. Berlioz' Requiem war wol zu jener Zeit schon erschienen, mir aber kam die Partitur erst mehrere Jahre später zu Gesicht. Vor lauter Enthusiasmus für das musikalische Evangelium der Neuzeit, für Beethoven's Missa solemnis, ließ ich mir damals auch zum Ueberflusse den anfänglich gefaßten, vielleicht nicht so ganz unglücklichen Plan einer Parallele zwischen diesem Werke und der hohen Messe Bach's vollständig entgehen. Das Hinweggräumen aller dieser Lücken würde wol allerdings die vorliegende Abhandlung über Gebühr erweitern. Ich will daher in diesem Aufsatze nur jene Puncte ausfüllen, die einen unmittelbaren Bezug auf Beethoven's zweite Messe haben. Ich rechne dahin vorzugsweise das Beschauen des Verhältnisses der Beethoven'schen Missa solemnis zur hohen Messe Bach's und zu Liszt's Graner Messe, wie auch zu dieses neuesten Meisters Vocalmesse. Eine Parallele der Auffassung des Religiös-Kirchlichen durch Beethoven mit jener Berlioz' muß ich mir leider entgehen lassen; denn die einst aufmerksam durchgesehene Partitur seines Re-

quiem und seiner „Enfance du Christ" liegt mir zur Stunde nicht mehr vor. Auf andere, leichter ermöglichte Gegenüberstellungen des Kirchencomponisten Beethoven mit älteren Meistern vor und nach Bach kann hier aus räumlichen Rücksichten nicht näher eingegangen werden. Für die vergleichende Nebeneinanderstellung der kirchlichen Tonanschauungsweisen Beethoven's, Bach's und Liszt's scheinen mir jedoch folgende Erwägungen zu sprechen. Einerseits hat sich das frühere, rein enthusiastische Beschauen der Kunstwerke im Lichte bloßer Stimmungserregtheit in mir zu einem unbefangenen Eindringen auf ihr wesentliches und geschichtliches Bedeuten geklärt. Zu dem bereits vorhandenen großen Stoffe an Kirchenmusik sind ferner in neuester Zeit Liszt's hierher einschlagende Werke getreten. Diese haben, wenn sonst keine andere, doch ohne alle Frage die Rückwirkung eines erweiterten Gesichtskreises über die kirchlichen Meisterwerke der Vergangenheit, wie über den gegenwärtigen Standpunct geistlicher Musik geübt. Es ist nämlich in dieser neuesten Entwicklungsphase das Princip des symbolisch-dramatischen Kirchenstyls, dieser großen, durch die letzten Italiener angebahnten, durch Seb. Bach weitergeführten und durch Beethoven auf entschiedenste Zeithöhe gestellten That, in die äußersten Consequenzen verfolgt worden. Mendelssohn kann jedoch, solchen Eroberungen gegenüber, wol jetzt um so weniger eine berechtigte Stelle als Kirchencomponist im Geiste der nach-Beethoven'schen Zeit einnehmen, als ja der geistvolle und feinfühlende Sänger des „Paulus" und anderweitiger Kirchenmusik wol unläugbar segensreich als ein in seiner Art hochbedeutender Vollerbe der milden Züge Bach's, doch nimmermehr als Erbe der Urkraft Bach's und Beethoven's gewirkt hat. Diese letztere zersplittert sich in Mendelssohn's Werken kirchlicher Art allzusehr nach Außen. Sie verschwebt bald nach dem Bereiche glanzvoller Klangwirkungen, bald nach der Sphäre specifisch-contrapunctischen Treibens. So behauptet demnach Mendelssohn, der Kirchencomponist, in der Gegenwart nur noch die allerdings immerhin bedeutende Stellung eines der geistvollsten, edelsten und sinnigsten Erben einer ganz bestimmten, auf das gefühlsmäßig Weiche hingelenkten, so zu sagen weiblichen Seite des Allgeistes Bach. Beethoven's Kirchenmusik hingegen, und zwar speciell seine Missa solemnis, tritt zur hohen Messe Bach's und zu dem Hochamte aus jüngster Zeit, ich meine zu Liszt's geistlicher Musik, ungefähr in das bedeutungsvolle Verhältniß des Pantheismus zum Theismus und zum Katholicismus engsten Sinnes.

Bach verherrlicht Gott als das Unbedingte, Reingeistige, als den Weg, die Wahrheit und das Leben. Der confessionelle Standpunct ist bei Bach vollständig aufgegeben, ja er ist für ihn ein entschieden Nichtexistirendes. Das höchste Wesen ist dem Meister der hohen Messe, der Passionscantaten und anderer Kirchenmusiken nicht etwa ein dreifach gegliedertes Sein; es ist ihm vielmehr eine schon vom Ursprunge aus in sich selbst untrennbare geistige Monas. An diese glaubt nun Bach und jeder ihm nachfühlende Kunstmensch eben deshalb, weil er eine solche Monas in ihrer ganzen Tiefe und Hoheit erkennt, weil, mit einem Worte, sie diejenige Macht ist, welche sich zum ganzen Menschen wie zu Allem, was außer ihm ist und lebt, als Urgrund und Endzweck, folglich als ein von Ewigkeit her und für die Ewigkeit Eingelebtes, Immanentes verhält. Nun findet sich für den aufmerksamen Beobachter Bach'scher Kirchenmusik allerdings manches Reinconfessionelle, ja sogar manches Höchstpersönliche mit einer solchen Entschiedenheit und ausharrenden Kraft betont, daß man oft versucht wäre, den hier dargelegten allgemeinen, im engsten Sinne gegenständlichen Standpunct seiner musikalischen Religion, wo nicht für unwahr zu erklären, so doch wenigstens anzuzweifeln. So z. B. scheinen Bach's oft so langathmige Lobgesänge an Christum, welche theils in seinen Cantaten, theils in seiner H moll-Messe und anderen Werken gleicher Art vorkommen, den eben aufgestellten allgemeinen Gesichtspunct seiner künstlerischen Gottanschauungsweise bedenklich verrücken zu wollen. Eben dahin gehört auch das langaustönende Halleluja an die katholische Kirche in Bach's H moll-Messe, wie in allen der gleichen Sphäre angehörenden sonstigen Hymnen des Altmeisters. Hierher zählen u. A. auch desselben Sängers breitergossene Weisen an den Gebenedeiten, der da kommt im Namen des Herrn. Diese Worte der Schrift ergießen sich bei Bach zumeist in einen breiten Strom von Einzelgesängen, oder in ein weitgezogenes Beet contrapunctischer Durchführungen. Einwürfe solcher Art sind allerdings, nach einer Seite hin besehen, sprechende Thatsachen gegen die oben behauptete theistische Richtung Bach's. Nach anderen, und zwar nach jenen Seiten, welche für den Begriff des Theismus als solchen am meisten entscheidend sind, stellen sich hingegen Einwendungen solcher Art als leere Sophismen heraus; ja sie liefern sogar mächtige Stützen für die von mir oben aufgestellte theistische Grundidee der Bach'schen Kirchenmusik. Denn nach aller und jeder Philosophie hat das Objective, wie das Absolute, für uns Menschen nur in dem Falle Wahrheit, Wirklichkeit und Vernünftigkeit, sofern es in die Außenerscheinung tritt. Gott an sich mag unserem Glauben und Gemüthe so nahe stehen, wie er immer wolle; unserem Verstande ist er ein leerer Begriff. Erst seine Verkörperung und Verpersönlichung in Christo ergiebt sich als ein unserer Erkenntnißkraft Einleuchtendes und in Folge dessen Sympathisches. Alles auf solche Art Nahegelegtes umfaßt nun der Mensch als ein ihm Homogenes mit aller möglichen Hingabe. Er vermählt es gleichsam mit seinem Geiste als ein von ihm Untrennbares. Daher das lange Verweilen des für den subjectiven Theismus schon ursprünglich vorbestimmten Menschen bei solchen Erscheinungen, die ihm recht klar machen, daß ein höheres Wesen zum Heile aller Sterblichen Mensch geworden, daß es als solcher gewirkt, gelehrt, gelitten hat, und endlich sogar nach Menschenart gestorben ist. Dies ist der Gottesgeist, den der Mensch begreift, und zu welchem er — in solchem Hinblicke — auch lange und freudigen Sinnes betet. Nur ein Theismus solcher Art hat für den Erdensohn Berechtigung und Zugkraft. Dies fühlte und wußte Bach, dieser feine Kenner des Menschenherzens; war er doch selbst der edelsten, urchristlichsten Seelen eine. Zugleich behauptet ja eben Bach auch den hohen Rang eines Denkers und Dichters erster Größe für seine Zeit und für alle Zukunft. Daher der durchweg vorwaltende reinmenschliche Zug seiner Kirchenmusik. Es ließe sich dieser mit haarscharfer Genauigkeit in allen möglichen Einzelerscheinungen der Bach'schen Kirchenmusik nachweisen. Da aber dieses Verfahren zu viel Raum beanspruchen und allzusehr vom Hauptgegenstande dieses Aufsatzes ablenken würde, so mag es bei diesen Andeutungen sein Bewenden haben.

Anders Beethoven. Er war Pantheist engster Bedeutung. Ihm war Gott die Weltseele, das von aller Aeußerlichkeit losgelöste, reininnerliche Welt- und Lebensprincip. Die Gottheit war für Beethoven gleichbedeutend mit dem All. Wie dieses, war ihm auch jene ein Untrennbares, im durchgreifenden Sinne Absolutes. Wie er in seinem D dur-Kyrie bald mit vollem, bald mit getheiltem Chore, bald, doch nur selten, durch einzelne Träger, zumeist aber im Großen und Vollen

des Sologesangsquartettes, oder wenigstens in zwei- oder dreistimmiger Gestalt, den Herrn anruft; ebenso lobsingt er demselben im Gloria, Credo, Sanctus, ja selbst im Benedictus und Agnus. Dasselbe gilt von jenen einzelnen Stellen des Meßtextes, die, über den blos allgemeinen, pantheistisch religiösen Gesichtspunct hinausdringend, zu einer speciellen Erscheinungsform der Gottheit, heiße diese nun Vater, Sohn oder Geist, ihr andächtiges Augenmerk lenken. Stellen solcher Art übergeht Beethoven nur flüchtig. Ebenso schnell eilt er über jene Glaubenssätze hinweg, deren Charakter sich seiner allumfassenden religiösen Gottweltanschauung als bloße Form- oder Confessionssache ergeben hat. Dahin gehört u. A. die Meßtextstelle: „et in unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam.“ Bach, der Nichtkatholik, betont gerade diesen Moment mit einer Urkraft des Ueberzeugungsmuthes, der sich gar nicht loszulösen vermag von einem für sein Gotteserkennen so weittragenden Gedanken. Ihm ist „καθολικον“ weder als Wort, noch als Begriff anstößig, daher anzweiflungswürdig, wie eben Beethoven. Für Bach hat dieses Wort gerade die Bedeutung des innersten Wesens seiner gründlich christlichen Glaubensphilosophie. Ihm ist das Katholische Eines und Dasselbe mit dem Allgemeingültigen, Reingeistigen, unbedingt Wahren. Ihm ist es das seinerzeit vom großen Denker und Lehrer Hieronymus bezeichnete Urbild jenes Glaubens, der schon die Reife zum vollen, untrüglichen Wissen errungen hat, demnach nicht mehr abstracter Glaube ist. Für Bach liegt der Begriff des Katholischen in jener von dem eben genannten Kirchenvater und Philosophen aufgestellten Begriffserklärung, welche dahin lautet: „Catholicum est id, quod semper, ubique, ab omnibus creditur, et ab initio usque in infinitum valet semperque valebit.“ Dies die hochsymbolische Bedeutung der von Bach bei Betonung der oben näher bezeichneten Glaubensstelle fast durchgängig angewandten Form der weitausgeführten canonischen Fuge oder des Einzelgesanges breitester Anlage und Entwicklung. Beethoven hingegen läßt die betreffende Stelle in seiner Missa solemnis nur ganz flüchtig in einer Mittelstimme, nämlich im Tenor, an uns vorübergleiten. Nicht genug; er verdrängt den Eindruck dieser Episode unmittelbar darauf durch ein zu immer größerer Fülle anwachsendes polyphones Stimm- und Instrumentalleben, mit welchem er die folgenden, wieder zum Absoluten zurückkehrenden Glaubensartikel auszustatten nicht müde wird. Der Erklärungsgrund so verschiedenartiger Auffassungsweisen einer und derselben Textstelle durch zwei einander in manchen Beziehungen so innig verbrüderte Meister beruht wieder in dem Unterschiede zwischen Theismus und Pantheismus. Ersterem, zu dessen Fahne Bach geschworen, gilt die Gottheit als derjenige Mittelpunct, auf welchen nothwendig Alles zurückbezogen werden muß in demselben Maße, als auch Alles von ihm ausgeht. Die Schranke zwischen dem wesentlichen und formellen Charakter der Religion ist für den Theismus gar nicht da. Jede Besonderheit des gottbeschaulichen Lebens, gleichviel ob der innerlichsten Menschennatur oder dem äußeren Cultus angehörig, hat für den Theisten eine gleich hohe Bedeutung. Der Pantheist hingegen giebt sich nur an das ihm Erforschliche gläubig und liebend hin. Alles von außen her Gegebene, Conventionelle kann er nicht verwinden. Er wendet sich daher, muß er es denn schon nothgedrängt in das Auge fassen, so bald wie nur möglich von dieser Fessel seines Geistesaufschwunges ab. Nun ist der Begriff des Katholicismus, wenn man ihn nicht im philosophischen Sinne des oben genannten Kirchenvaters und Denkers auffaßt, allerdings ein Stein des Anstoßes für jeden unbefangenen Kopf. Es mischt sich in denselben allzu viel des Aeußerlichen, schlechthin Ceremoniellen, das einem Pantheisten, der von der innersten Wurzel aus immer ein Freigeist ist, unmöglich zusagen kann. Daher denn auch Beethoven's flüchtiges Umgehen der oben näher bezeichneten Glaubensstelle.

Bach und Beethoven legen Beide auf das Wort Deus, so oft es im Meßtexte vorkommen mag, einen ganz besonderen Nachdruck. Dieser Grundzug der Auffassung ist beiden Sängern allerdings gleichartig; doch die Art der künstlerischen Ausgestaltung dieses bezeichnenden Merkmals tritt als eine nach beiden Richtungen gründlich verschiedene zu Tage. Wenn Bach in Gott das absolut geistige Sein auffaßt und, in Folge dieser Erkenntniß, mit einem von Stelle zu Stelle wachsenden Kraftnachdrucke betont, so ist dies unumgängliche Folge seines streng theistischen Princips. Gott, das Unbedingte, ist ja ebenso der Keim aller Erscheinungen, wie auch die an ihnen allen aus innerster Nothwendigkeit ersichtliche Blüthe und Frucht. Er ist Anfang, Mitte und Ende alles Geistigen. Das Unbedingte hat nun als solches an allem Endlichen zu erscheinen. Wie denn Bach eine innerlichst nach polyphoner und speciell nach contrapunctischer Seite hingelenkte Künstlernatur gewesen, so vollbringt sich auch die Entwicklungsart seiner Gott anrufenden Weisen jederzeit vierstimmig. Es geschieht dies bald im Chore vollgriffiger Accorde, bald im Gewande der ein- oder mehrfach verzweigten Form der Nachahmung des Canons oder der Fuge. Ueberhaupt wäre hier der ganz geeignete Ort zu einem Hinweise auf die tiefsinnbildliche Kraft der Bach'schen Harmonik und Contrapunctik. Dieser Punct darf indeß in einem weiter ausgreifenden Aufsatze, gleich dem vorliegenden, nur flüchtig berührt, nur als Anregung zum Weiterforschen hingestellt werden. Für Beethoven's pantheistische religiöse Anschauung ist hingegen Gott der alles Sein umfassende, höchste Weltgeist, oder — bezeichnender ausgedrückt — die alles Irdische und Ewige befruchtende Seele. Derjenige Nachdruck also, welchen Beethoven in seiner zweiten Messe an allen hierher bezüglichen Stellen auf das Wort Deus legt, hat einen ganz anderen Sinn, und trägt auch — diesem entsprechend — eine von der Bach'schen wesentlich verschiedene Form der äußeren Einkleidung. Das Seelische oder Seelenhafte ist nämlich ein innerlichst Persönliches, Subjectives. Die erste und letzte Bewegungskraft des Subjectiven oder — sagen wir eingänglicher — des Menschen-Ichs ist ohne Frage das Gefühl als solches mit dem ganzen, vollen Chore seiner Erscheinungsarten. Wenn also Beethoven der Gottheit Loblieder singt, so gelten diese derjenigen Freude, demjenigen Jubel, überhaupt denjenigen Gefühlsstimmungen, die ihn speciell beim Anblicke der Schöpfung, bei der Erwägung jener großen Thaten der Erlösung durchdrungen haben. Sie beziehen sich weiter auf jenen tiefen Schmerz, der Beethoven selbst erfüllt hat bei dem Andenken an das Erbarmungswerk des gottmenschlichen Leidens und Sterbens. Jenes „Heilig“, jenes „Hosianna“, jenes „Gebenedeiet sei, der da kommt im Namen des Herrn“ ist in eben dem Grade Beethoven's ureigenster Lobgesang an Gott, wie das immer voll und oft betonte Credo sein unmittelbarster, zur Ueberzeugung durchkräftigter Glaube. Jenes Erbarmen, das er im Kyrie und Agnus seiner Missa solemnis in eindringlichster Tonsprache herniederfleht, ist in der That die mit Beethoven's Leben, Denken und Fühlen ebenso innig verflochtene Bitte, wie jene, die er am Schlusse des genannten Meisterwerkes im eigenthümlichsten Sturmdrange der Begeisterung um „inneren und äußeren Frieden“ zum Himmel emporträgt. Beethoven's Tonworte sind demnach in dieser

zweiten Messe bald Jubel-, bald Schmerzens-, bald Bittrufe seiner eigenen, gerade so und nicht anders besaiteten Seele. Diesem nach den verschiedenartigsten, doch immer von der persönlichen Innerlichkeit Beethoven's durch und durch bestimmten Drange entspricht denn auch die vollständige Ungebundenheit, der in engster Bedeutung lyrische Charakter aller von ihm gewählten Tonformen. Beethoven hat, wie in allen Werken seiner späteren Epoche, auch hier eine ganz eigenthümliche Logik geschaffen. Es ist jene des Lyrikers in dieses Begriffes unumschränktester Bedeutung. Dessenungeachtet ist sie ebenso vollberechtigt, wie die uns aus Werken der Vergangenheit geläufig gewordene Gedankengliederungsweise und Abstufung der Seeleneindrücke.

(Fortsetzung folgt.)

Concertmusik.

Für Gesang mit Orchester.

Jos. Leop. Zwonar, Op. 26. Der Ritt zum Elfenstein. Ballade für Soli, Chor und Orchester. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Partitur Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. (Clavierauszug Pr. 1 Thlr. Orchester- und Singstimmen Pr. 2 Thlr.)

Der vielleicht nur wenigen Lesern bekannte Text der Ballade, nach einer schwedischen Sage von Curt Oswald, eignet sich sehr wohl zu einer musikalischen Bearbeitung. Das Schauervolle und Ergreifende der Erzählung, das gespensterhafte Weben des Elfenreigens, die drohende Verführerin in Gestalt der „silberumstrahlten Elfenjungfrau", der Kampf des Ritters, die Liebessehnsucht und der verzehrende Schmerz der Braut u. s. w.: dies Alles bietet der musikalischen Darstellung und der schaffenden Phantasie ein reiches Feld zur Bethätigung dar. Der poetischen Vorlage nach mußte es Aufgabe der Composition sein, ein Tongemälde mit specifisch charakteristischen Farben auszuführen und neben dem erzählenden Gesange die beredten Zungen des Orchesters als Dolmetscher ergreifender Situationen zu benutzen. Damit ist zugleich die Nothwendigkeit einer breiteren Anlage ausgesprochen.

Zwonar führt sein Werk in möglichst knapper Form aus und theilt dem Orchester nicht viel mehr, als eine nur begleitende Rolle zu. Vermuthlich wurde der Componist zu diesem Verfahren (Anlage und Ausführung des Werkes betreffend) von der Ansicht bestimmt, den erzählenden Chor und die dramatisirenden Recitative nicht zu sehr als untergeordnete und nur nebensächliche Ingredienz erscheinen zu lassen. Freilich mußte der gesangliche Theil der Composition sich aus der Orchestermasse herausheben; letzterer aber konnte bei alledem zur Erzielung einer nachhaltigeren, tieferen Wirkung eine feiner Ausdrucksfähigkeit entsprechendere Rolle zugetheilt werden.

Mit dem musikalischen Gesammtausdruck der Ballade können wir uns nicht durchweg einverstanden erklären. Derselbe bedingt — wie oben bereits angedeutet — das Hervortreten des Schauerlichen, Ergreifenden. Der Componist dagegen war bestrebt, dem Ganzen den Charakter des Ansprechenden und leicht Gefälligen zu geben, was ihm — freilich nicht zum Vortheil seines Werkes — recht wohl gelungen ist. Die Musik übernimmt in dem vorliegenden Werke die Rolle eines mehr trockenen Erzählers und nimmt augenscheinlich selbst zu wenig warmen Antheil an ihrem Gegenstande, für den sie darum auch den Hörer nicht tiefer anzuregen vermag. Der erzählende Männerchor insonderheit erhebt sich nicht über den Gesichtskreis des Gewöhnlichen, dem wir in der einschlagenden Literatur sehr häufig begegnen.

In der vorliegenden Gestalt wird Zwonar's Ballade nur eine auf der Oberfläche sich haltende Wirkung hervorbringen, ohne Tiefe und Nachhaltigkeit. Musikalischen Kreisen, die vor allen Dingen nach einer gefälligen, leicht verständlichen Musik verlangen, wird das Werk, das im Uebrigen eine noble Haltung behauptet, genügen. Auch treffen wir, wie wir mit Freuden zugestehen, auf so charakteristisch Gelungenes, daß wir bei der soliden technischen Durchbildung des Componisten ihn aufrichtig bedauern müssen, sein Werk nicht in größeren Formen angelegt und sich in seine Aufgabe nicht mehr vertieft zu haben.

Die Ausführung des Werkes bietet wenig erhebliche Schwierigkeiten dar. Nicht unerwähnt können wir lassen, daß die thätige Verlagshandlung die Partitur (Titel von Fr. Krätzschmer in Leipzig) mit wahrhaft künstlerischer Eleganz ausgestattet hat. G. R.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Violine.

Joachim Raff, Op. 78. Zweite große Sonate für Pianoforte und Violine. Leipzig, J. Schuberth & Comp. Pr. 3 Thlr.

Raff scheint lange Zeit nicht gewußt zu haben, zu welcher Sorte von Musik er eigentlich berufen sei. Nach ganz respectabeln Anfängen, z. B. in seinem Album lyrique, Op. 17 welches einzelne reizende Stücke enthält, drohte er eine Zeit lang ganz und gar zum miserabeln Phrasenmacher und Saloncompositeur herabzusinken. Nomen est omen; vom Ende der funfziger Werke an hat sich Raff wieder aufgerafft und einen in der That überraschenden Aufschwung genommen.

Waren schon die Frühlingsboten Op. 55, die Phantasiestücke für Piano und Violine Op. 58 und die Schweizerweisen Op. 60 nicht zu verachtende Gaben, so entfaltete Raff's Genius seine Schwingen fast zusehends in den drei Suiten Op. 69, 71 und 72, in dem großen Duo für Pianoforte und Violine Op. 73, und in den (schwierigen) drei Claviersoli Op. 74, nur daß diese Werke mitunter noch etwas „canteriges" hatten. Mit diesem drastischen Provinzialismus, welcher wol verdiente, in die musikalische Schriftsprache aufgenommen zu werden, bezeichne ich nämlich jenen nach Art der handwerksmäßigen Orgelspieler und Cantoren (Canter) bei den Haaren herbeigezogenen pedantischen Contrapunct, dem man die Mühseligkeit ansieht und die Lampe anriecht. „Cantern" und „etwas Canteriges haben" ist also eine besondere Art der musikalischen Geschmacklosigkeit, die aber wenigstens Zeugniß von gutem Willen und von Studium ablegt.

Selbst noch die liebenswürdigen 12 kleinen Stücke Op. 75 leiden an einigen solchen „canterigen" Stellen, mitunter kommen sogar noch rein triviale Anklänge vor, die sich vielleicht als erratische Blöcke aus der Salonperiode Raff's erklären lassen.

Von allen diesen, den letzten Werken noch anklebenden Schlacken frei erscheint das zweite Duo Op. 78. Was früher als barocke Bizarrerie auftrat — ich erinnere hier an das widerhaarige, durch capriciösen Tactwechsel fast unangenehm berührende Scherzo des ersten Duo — ist hier vollständig zum Humor verklärt.

Der erste Satz, rasch mit Wärme und Bewegung, beginnt mit einem seelenvollen Gesange — doch was sage ich „beginnt" —; der Strom der edelsten Melodie ergießt sich durch den ganzen großartigen, von dramatischem Leben erfüllten ersten Satz.

Dann das Adagio, ein uns in den scandinavischen Norden versetzendes Volkslied, ebenso naiv als schwermüthig, mit seinen lieblichen, frischen Variationen. Wie schön und einfach erklingen hier die Nachahmungen, und wie natürlich steigt der Baß (Seite 22) auf und nieder.

Der Preis aber gebührt dem Scherzo, es ist ein wahrer Treffer in das Schwarze des Humors, namentlich das neckische Trio mit dem Dudelsack. Diese übermüthige Humoreske hat nur einen Fehler, sie müßte in der Mitte einmal abbrechen und die nöthige Pause verstatten, um sich von dem unausbleiblichen homerischen Gelächter einigermaßen zu erholen.

Auf einen solchen Satz noch eine Steigerung im Finale zu bringen, war freilich nicht gut möglich, und deshalb will auch der sonst ganz joviale Anfang des vierten Satzes erst keinen rechten Eindruck hervorbringen, bis dann die neudeutschen Klänge des zweiten Themas (Seite 38) wieder unsere volle Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, um sie bis an den brillanten Schluß in fortwährender Steigerung zu fesseln.

Daß auf einen tüchtigen Geiger gerechnet ist, läßt sich bei der Widmung an Hellmesberger denken; die Clavierpartie verlangt nur einen mittleren Spieler. Das in Tempo und Auffassung kaum zu verfehlende Duo klingt übrigens noch viel brillanter und schwieriger, als es wirklich ist; denn die Passagen beider Stimmen liegen prächtig in den Fingern.

Der Notenstich der des Werkes durchaus würdigen Ausgabe ist zwar etwas eng, aber doch immer deutlich. Ich habe nur wenige Stichfehler gefunden, die aus dem Zusammenhange ohne Mühe verbessert werden können. DAS.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Der Riedel'sche Verein hat auch im verflossenen Winter zur Belehrung und zum Genuß seiner singenden Mitglieder einen Cyklus von sechs Kammermusik-Unterhaltungen veranstaltet, in welchen die Mitglieder des Gewandhaus-Orchesters, die HH. Röntgen, Hermann, Haubold, Grabau, Backhaus, Landgraf, Weissenborn und Lindner, in bekannter vortrefflicher Weise mitwirkten. Frau Röntgen und Frl. Hauffe hatten den Clavierpart übernommen. Zur Ausführung kamen: Schumann's Streichquartette in A moll und A dur, sowie sein Clavierquintett; Beethoven's Harfenquartett, das in D, op. 18, großes Claviertrio in B, Kreutzer-Sonate, Sextett, Streichtrio in C moll; Schubert's A moll-Quartett; Mozart's Clarinetten-Quintett in A und Bach's Violinsonate in A. Zwei dieser Soiréen brachten eine Folge von Pianoforte-Solowerken in historischer Ordnung, vorgetragen von Hrn. H. v. Bronsart und Frl. Ingeborg Starck, unterbrochen durch Liedervorträge des Frl. E. Wigand. Die Mittheilung dieser Programme dürfte von einigem Interesse sein: I. S. Bach, Chromatische Phantasie; Mozart, C moll-Phantasie, Das Veilchen; Beethoven, „Herz, mein Herz, was soll das geben?", D moll-Sonate, op. 31; Schubert, Frühlingsglaube; Schumann, Frühlingsnacht und Kinderscenen; Chopin, Cis moll-Polonaise; Liszt, Ungarische Rhapsodie Nr. 13. II. Haydn, D dur-Sonate; Beethoven, das glückliche Land, Sonata appassionata; Schubert, Auf dem Wasser zu singen, Aufenthalt; Schumann, Carneval, op. 9, Lotosblume, Widmung; Chopin, As dur-Ballade.

Basel, im Juni. Die Aufführung der Johannes-Passion von Seb. Bach im Münster, die am 31. Mai der musikalischen Saison den würdigen Schlußstein angefügt hat, ist nicht nur die erste dieses Werkes in Basel, sondern zugleich in der ganzen Schweiz, ja überhaupt die erste öffentliche einer größeren Vocalcomposition Bach's gewesen. Sie hat somit eine gewisse historische Bedeutung, und die zahlreichen Zuhörer aus den benachbarten Schweizerstädten (es kamen deren sogar ziemlich viele von Paris) zweifeln auch nicht an der Rückwirkung, die dieser mächtige Impuls auf unser übriges Vaterland ausüben wird. Den berufenen Solisten HH. Jul. Stockhausen (Christus) und K. Schneider von Wiesbaden (Evangelist) reihten sich tüchtige Dilettanten, ein Chor von 150 Stimmen und ein treffliches Orchester an. Besonders aber ist die Treue und Pietät hervorzuheben, mit welcher man die jetzt außer Curs gekommenen Soloinstrumente des Bach'schen Orchesters, wie die Viola d'amore, Laute, zu besetzen bemüht gewesen ist. Für Cembalo und Orgel gelang es, auf der Königl. Bibliothek zu Berlin durch Wilh. Rust einen bezifferten Baß aufzufinden (geschrieben von Friedemann Bach, die letzte Nummer eigenhändig von Sebastian), den für die Orgelpartie Theod. Kirchner interpretirte. Dieser Künstler hat so gründliche Studien über dieses Werk und die Orgelbegleitung im Besonderen gemacht, daß, wenn es später in Deutschland für eine größere Aufführung sollte gewählt werden, kaum eine geeignetere Persönlichkeit für die Orgelpartie gewonnen werden könnte. Die ganze gelungene, aber auch durch Errichtung eines eigenen Gerüstes, sowie durch Anschaffung neuer mit der Orgel stimmender Holzblasinstrumente sehr kostspielige Aufführung, welche durch sechsmonatliche Vorstudien die Ausdauer des Gesangvereins für eine ihm ungewohnte Aufgabe auf die äußerste Probe gestellt hat, ist nur möglich geworden durch die Energie des Directors Hrn. E. Reiter, die angestrengte Thätigkeit der Commission, und endlich durch den Eifer und die Freigebigkeit eines Mäcenas der Tonkunst, Hrn. Fr. Rippenbach-Stehlin. — In demselben Winter, wie Bach, hielt auch Rich. Wagner einen glänzenden Einzug in den Concertsaal. Fragmente aus „Lohengrin" und „Tannhäuser", für Chor und Orchester, die der Componist selbst zu dirigiren früher einmal in Aussicht gestellt hatte, bildeten die weitaus größere Hälfte eines Abonnementconcertes und schufen einen Boden, auf dem dann auch einige Compositionen von Franz Liszt, wie die von Frl. Emilie Genast vorgetragene und auf allgemeines Verlangen wiederholte „Loreley", feste Wurzel fassen konnten. Sonst wurden noch zum erstenmal aufgeführt: Symphonie von Phil. Em. Bach in D, „Erlkönigs Tochter" von Gade, Zigeunerleben von Schumann, Symphonie von Gade in A moll, Mendelssohn's „Oedipus auf Kolonos" u. a. Größere Vocalcompositionen, abgesehen vom Männerchor und den Kirchenaufführungen des Gesangvereins, zu Gehör zu bringen, war früher eine Art Privilegium der Benefizconcerte; diesen Winter dagegen hat der kleinere Selectchor der Concertdirection und dem Publicum fünfmal seine Mitwirkung zu gute kommen lassen. Noch erwähne ich einer günstigen Vorbedeutung (wenn ihr nicht wider Erwarten eine baldige Enttäuschung folgen sollte), daß nämlich die Quartettsoiréen von 4 auf 6 vermehrt und in ein größeres Local verlegt worden sind. Es zeichneten sich darin von hiesigen Künstlern besonders aus Hr. Aug. Walter in dem Quartett (Es dur) von Schumann, Hr. Abel, Leiter einer von der gemeinnützigen Anstalt neugegründeten Violinschule, Hr. Moritz Kahut, als Violoncellist, der auch unlängst ein von ihm componirtes, in edlem Style gehaltenes Concert für Violoncello mit großem Beifall vorgetragen hat. Von Bern gastirte Hr. Prof. Frank. —

Magdeburg. Ehe ich die beengenden Mauern der Festung verlasse, will ich meiner Recensentenpflicht nachkommen und — wenn auch nur kurz — der musikalischen Genüsse gedenken, welche die zweite Hälfte der Wintersaison bot. Auf so manches Schöne mußte ich aus Gesundheitsrücksichten Verzicht leisten. In den letzten drei von der Harmonie-Gesellschaft gegebenen Concerten brachte Musik-Dir. Mühling zum Eingange die Symphonien: C dur von Mozart, Nr. 1 von Beethoven und C moll von Haydn, zum Schlusse die Ouverturen: „Die

Najaden“ von St. Bennett, „Freischütz“ von Weber und Op. 24 von Mendelssohn (für großes Orchester eingerichtet von F. Rosenkranz). Jeder dieser Concertabende war doppelt interessant durch das Auftreten bedeutender Persönlichkeiten: Der Violoncello-Virtuos Hr. Fr. Grützmacher aus Dresden glänzte, wie immer, durch seinen unvergleichlich schönen Ton, durch Bravour und Eleganz; Hrn. Dr. Damrosch gelang es mehr als sonst, bei uns hohen Beifall in ungeschmälerter Weise zu ernten (besonders durch Vortrag der Gesangsscene von Spohr, die Serenade eigener Composition war als darauf folgendes Stück nicht recht an ihrem Platze); ebenso bedeutend war der Applaus, der dem wahrhaft künstlerischen Gesange der Frau Dr. Damrosch zu Theil wurde; die von Hrn. Laub aus Berlin vorgetragenen Piècen (Concert von R. Würst, Präludium von Bach, Caprice von Paganini und Rondo scherzoso von ihm selbst) wurden mit außergewöhnlichem Beifallssturme, dem ein Tusch folgte, gekrönt. Wie allseitig das Künstlerpaar Hr. und Frau Dr. Damrosch während ihres mehrwöchentlichen Aufenthaltes hier gefeiert worden ist, beweist der zahlreiche Besuch zweier Soiréen, von denen die eine vom Tonkünstler-Vereine veranstaltet worden war. Wir hörten unter den vielen nennenswerthen Nummern Rubinstein's drittes Trio (Pianoforte Hr. Richard Schefter), welches nicht in allen Sätzen gleichmäßig gefallen zu haben scheint; ein Quartett von Haydn wurde ausnehmend schön gespielt; eine Serenade von Beethoven (für Violine und Pianoforte) versetzte Kenner wie Laien in die angenehmste Stimmung; Lieder von Beethoven, Schumann und Liszt mit ihren theilweise recht ernsten Melodieen — der damaligen Stimmung der Künstlerin entsprechend — waren von der überwältigendsten Wirkung. — So klein viele unserer Gesangvereine sind, so leisten einige doch recht Beachtenswerthes. Der Finzenhagen'sche Verein führte „Die Harmonie der Sphären“ auf; der Richter'sche brachte „Des Sängers Fluch“ für Soli, Chor und Orchester von R. Schumann. So Schönes das Werk in einigen Theilen birgt, so wird es doch gewiß früher bei Seite gelegt als Mancher glaubt; die Durchführung war mit Rücksicht auf die Kräfte mehr als befriedigend und halten wir uns Hrn. Richter für sein Streben zum Danke und zu neuer Aufmunterung verpflichtet. In der Phantasie Op. 80 von Beethoven, sowie in der Rhapsodie hongroise von Liszt bewährte der Dirigent seine Meisterschaft im Pianofortespiel. Auch der Wehe'sche Gesangverein gab eine Soirée musicale, in der die unvollendete Oper von Mozart „L'oca del Cairo“ viel Unterhaltung gewährte; die Ausführenden hatten sich des Beifalls der geladenen Zuhörer in hohem Grade zu erfreuen. — Zum Schlusse meines Berichtes habe ich mir das Beste aufbewahrt; er gilt der Besprechung derjenigen Musikaufführungen, die, geleitet von unserm wackern Musikdirector, Organisten G. Rebling, sich die wärmste Anerkennung, das unzweideutigste Lob erworben haben. Zuerst sei der Gedächtnißfeier für des Königs Majestät — am 16. Jan. — erwähnt. Eröffnet wurde das Concert sérieux mit dem Trauermarsche aus Beethoven's Eroica, worauf das Requiem von Mozart folgte. Das Auditorium umfaßte die höchsten Stände der Stadt, die Räume des Logensaales waren der Bestimmung des Abends gemäß mit Trauerflören decorirt. Am 20. Februar fand ein Symphonie-Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds statt. Den ersten Theil desselben bildete die Es dur-Symphonie von Mozart, die wir in solcher Feinheit und Präcision noch nie gehört, und Ouverture in C dur Op. 124 von Beethoven — ein Prachtstück, dessen Bekanntschaft uns leider noch fehlte. Für den zweiten Theil zeigte das Programm „Die Ruinen von Athen“, für Orchester, Soli und Chor von Beethoven, mit verbindendem Texte von R. Heller. Längst würden wir auf den Ruinen von Athen stehen, gäbe es bei uns nicht einen Mann, der nicht scheut, weniger bekannte Werke berühmter Meister ans Tageslicht zu ziehen. Ja staunen muß man ob der Zähigkeit, mit der sich der Dirigent nebst seinem Kirchengesangvereine, dem Domchore und dem Orchester von Neuem den Proben zu zwei großen Aufführungen hingegeben hat. Der 14. und 15. Mai sind wahre Glanztage in unserem musikalischen Tagebuche. Des Guten wurde fast zu viel geboten; man konnte mit solch vortrefflichen Kräften, mit so reichhaltigen Programmen noch eine Matinée ausfüllen, und wir hatten Nichts weniger als ein Musikfest; doch wollen wir hinzusetzen „im Kleinen“, denn die Stimmung war ruhiger, das Spiel klarer, es wurde nicht champagnert, und die Mäcene brauchten ihre Schatullen nicht mißmuthig zu öffnen wie damals anno 56. Von einem eingehenderen Referate über diese Festtage aber darf ich absehen, da Sie darüber bereits in Nr. 23 Ihrer Zeitung ausführlicher berichtet. G.

Breslau. Zu den geistlichen Musiken während der Osterzeit gehört auch die schon im Jahre 1665 gestiftete Jubilate-Musik bei der Hauptkirche zu St. Magdalena. Dieselbe gab diesmal — Sonnabend den 20. April — auch Gelegenheit zur Einweihung des bedeutenden Orgelwerks, dessen Erneuerungsbau von dem Orgelbaumeister Müller sen. seit Kurzem beendigt worden war. — Zur Aufführung der obigen Stiftungsmusik, welche seit einer langen Reihe von Jahren unter der umsichtigen Direction des Cantor Kahl sich befindet, hatte derselbe diesmal den 150. Psalm von F. W. Berner und eine Cantate von E. Richter, beides treffliche Tonwerke, gewählt, und verfehlte die sorgfältig vorbereitete Aufführung nicht, die zahlreich versammelte Zuhörerschaft zu erbauen. Erhebend wirkten auch die Orgel-Präludien, mit welchen Musik-Dir. Hesse seinen längst feststehenden Ruf als Meister des Orgelspiels abermals bewährte, indem derselbe die Schönheit der einzelnen Stimmen, sowie die Gesammtwirkung des beinahe 60stimmigen Orgelwerks in kunstgewandter Weise hervortreten ließ; und ist hierbei mit zu erwähnen, daß Hr. Orgelbaumeister Müller sen. durch diesen Orgelumbau aufs Neue seine Geschicklichkeit und Erfahrung im Orgelbaufache bewiesen hat. — Eine Fortsetzung der Ostermusiken bildete auch die am Himmelfahrtstage in der Hauptkirche zu St. Bernhardin aufgeführte Cantate von A. Hesse, worin sich neben würdiger Auffassung des Textes eine schöne Stimmenführung sowie nicht minder eine gewählte Instrumentation kund giebt. — Einer größeren Aufführung der Breslauer Singakademie unter Musik-Dir. Schäffer's trefflicher Leitung wurde bereits in Nr. 23 gedacht. ⊙

Zofingen. Die Musikaufführung des Oratoriums „Saul“ von Ferd. Hiller, welche voriges Jahr im Monat Juni unter Leitung des Musik-Dir. Eugen Petzold in hiesiger Kirche, als dem Locale größerer Aufführungen, stattgefunden, hatte nächst der sehr gelungenen Ausführung noch die Errungenschaft, daß, in Folge akustischer Vortheile, Erweiterung des Schiffs, durch Wegschaffung zweier Empore, beschlossen wurde und bereits schon ausgeführt worden ist. — Der eine „große steinerne Lettner“ trennte das Chor vom Schiff; der andere, ein Seitenlettner, gehörte einer Familie Ringier von hier, welche die von der hiesigen Regierung ihr zuerkannte Entschädigung von 1000 Fs. in nobler Weise dem hiesigen Musikcollegium übergab; einer Gesellschaft, deren Hauptzweck „Förderung höherer musikalischer Bestrebungen“ ist. Auch in ästhetischer Beziehung ist diese bauliche Veränderung, wenn sie einmal die andern, durch sie veranlaßten Veränderungen nach sich gezogen haben wird, ebenfalls eine Errungenschaft für hiesige Kirche. 8.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am 17. d. Mts. eröffnete Tichatscheck ein längeres Gastspiel zu Prag mit der Partie des Rienzi; die Aufnahme war eine außerordentlich glänzende.

Die Bouffes parisiens unter Offenbach's Leitung begeben sich von Wien aus nach Pesth, wo ihnen allabendlich ein fixes Honorar von 500 fl. garantirt worden ist.

Eine Aufführung der „Stummen von Portici“ zu München, in welcher Schnorr v. Carolsfeld den Masaniello singen sollte, wurde wegen des revolutionären Textbuches untersagt und nun rasch der „Fidelio“ probirt. Die „Süddeutsche Zeitung“, der wir diese Notiz entlehnen, bemerkt hierzu, daß in derselben Woche die Auber'sche Oper in Wien über die Bühne ging.

Richard Wagner gedenkt, wie Pariser Zeitungen berichten, in Kürze die Weltstadt an der Seine zu verlassen, um in Karlsruhe seinen bleibenden Wohnsitz aufzuschlagen.

Frl. Listchen, eine geborene Deutsche und Schülerin des Pariser Conservatoriums, hat in der Opéra comique in Halévy's „Musketieren der Königin“ glänzend debutirt.

Musikfeste, Aufführungen. Im Krystallpalaste zu Sydenham wurde die Saison mit Haydn's „Schöpfung“ eröffnet; 2500 Chorstimmen und 500 Instrumentalisten waren bei der Aufführung thätig und die 13000 Zuhörer verschafften eine Einnahme von 4875 Pf. St. Der musikalische Referent der „Times“ erklärte bei dieser Gelegenheit Hrn. Sims Reeves für den besten Sänger, welcher je in dem Haydn'schen Oratorium gehört worden sei, kurz für den größten Mann in der Schöpfung.

Die „Musical Art Union“ brachte bei ihrem ersten Concerte, unter Direction des Hrn. Klindworth, den Londonern zum ersten Male Rubinstein's „Ocean“ in trefflicher Ausführung zu Gehör.

Der um das Petersburger Musikleben sehr verdiente Capell-M. Carl Schuberth veranstaltete auch in voriger Saison vier große Concerte, und registriren wir hier nur die wichtigsten Programm-Nummern, nämlich von Beethoven'schen Symphonien die in C moll, die Pastorale und die in B dur. Außerdem: Marokkanischer Marsch von L. v. Meyer, instrumentirt von Berlioz; Ouverture-Capriccio von

Glinka; Marsch von Chopin; Elegie nach Glinka'schen Motiven von Maurer; Frauenchor aus Glinka's Oper „Rouslan"; Ouverture und Chor aus Wagner's „Fliegendem Holländer" (wiederholt); Triumphmarsch mit Chören aus dessen „Tannhäuser" (wiederholt); Entr'act und Hochzeitschor aus dessen „Lohengrin"; Pianoforte-Concert von Beethoven, gespielt von Hrn. Robsianko; G moll-Concert von Mendelssohn, gespielt von Hrn. Alex. Dreyschock; Violin-Concert von Mendelssohn, 17. Concert von Viotti, Präludium und Fuge für Violine von J. S. Bach, Concert von Beethoven, gespielt von Hrn. Wieniawsky.

Am 29. und 30. Juli findet in Schleiz ein voigtländisches Sängerfest statt, zu dem sich bereits 43 Vereine angemeldet haben.

Neue und neu einstudirte Opern. Maillart's „Glöcklein des Eremiten" ist in Hannover aufgeführt worden, ohne jedoch besonders zu gefallen. — Günstigere Aufnahme fanden zwei Novitäten in Berlin, wo das Wallner-Theater am 15. Juni zum ersten Male Suppé's „Pensionat" brachte. Das Libretto wird sehr gelobt; aber auch die Musik soll, obgleich dem leichten, heiteren Genre angehörend, volle Beachtung verdienen und stets glücklich das Triviale vermeiden. Noch größeren Erfolg erntete Aug. Schäffer's dreiactige Oper „Junker Habakuk", Text von Rudolf Löwenstein. Diese Aufführung des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters ist als erste angemessene Ausführung dieses, wie versichert wird, in vieler Beziehung trefflichen Werkes zu betrachten, bei welchem der Componist seine bisherige Manier gänzlich bei Seite geworfen haben muß.

Abert in Stuttgart, der Componist von „Anna von Landskron", hat der Hoftheater-Intendanz zu Berlin eine neue Oper eingereicht, deren Text einen deutschen Märchenstoff zum Sujet haben soll. — Cheminpetit in Dresden, dessen „König Alfred von England" auch in d. Bl. seinerzeit genannt wurde, hat eine neue Oper, „Die bezauberte Rose" betitelt, vollendet. — Der englische Componist Macfarren steht im Begriff, Shakespeare's „Hamlet" als Opernstoff zu benutzen. Nun, wenn der dänische Held, der vor einigen Jahren zum Ballet in Italien verarbeitet wurde, hat tanzen lernen müssen, so wird man ihm gewiß auch etwas Gesangskunst beibringen können.

Offenbach's „Genoveva" wird demnächst am Friedrich Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin in Scene gehen. Dieselbe Bühnenverwaltung stellt auch zwei neue Operetten in nahe Aussicht: „Die Tante schläft", Musik von Caspar, sowie „Fortunios Lied" von Offenbach.

Literarische Notizen. Soeben ist eine Biographie Carl Friedrich Zelter's von W. Rintel erschienen, der zu seiner Arbeit die Selbstbiographie Zelter's benutzen konnte, welche vor einiger Zeit ein Enkel des Letzteren in der Bodenkammer eines Gutes in Pommern auffand.

Von Eduard Gregoir haben wir eine „Geschichte der Musik in Holland" zu erwarten.

Vermischtes.

Ein Wiener Berichterstatter schließt sein jüngstes Referat über die Gesellschaft Offenbach's: „Allmälig schmilzt, je näher man die Pariser Schauspieler kennen lernt, selbst die Zahl der principiellen Anfeinder der Bouffes und der unbedingten Lobredner des Einheimischen."

Die „Deutsche Tonhalle" zu Mannheim hatte einen Preis ausgeschrieben für ein zur Composition geeignetes Gedicht. Die Preisrichter, denen 261 Gedichte vorlagen, haben nun Karl Aug. Mayer's (in Mannheim) Dichtung „Schlag deine Augen auf, die blauen, Germania" für die werthvollste erklärt. Dieses Resultat ist von der Administration der „Tonhalle" veröffentlicht worden, da deren Begründer, Hr. A. Schüßler, bekanntlich vor Kurzem gestorben.

An das Nürnberger Sängerfest soll sich, laut einer uns vorliegenden Bekanntmachung, vom 24.—27. Juli ein Festschießen aus freier Hand anschließen. Sonst begnügt man sich, wenn ein Sänger den rechten Ton trifft, jetzt soll er wo möglich auch ein guter Schütze sein, damit der Erbfeind drüben überm Rhein Respect bekommt vor unserer Kunst, zu treffen.

Bis jetzt haben sich zu dem Nürnberger Sängerfeste 162 deutsche Städte mit 4390 Sängern angemeldet. Die zu diesem Feste erbaute Sängerhalle erschien soeben als Stahlstich; die Zeichnung ist von Prof. C. Böhrer, der Stich von L. Ritter.

In der bairischen Rheinpfalz hat das Männergesangvereinswesen eine solche Ausdehnung gewonnen, daß jede nur einigermaßen ansehnliche Gemeinde ihren Sängerbund besitzt, der fast jeden Sonntag sich producirt. Das ist gar erfreulich; denn dadurch kommt das deutsche Lied verdientermaßen zur Ehre und gleichzeitig entwickelt sich ein Stück gemüthlich-heitern, pfälzischen Volkslebens. Als diejenigen Orte, welche am eifrigsten in diesem Sinne wirken, nennt man uns Speier, Ludwigshafen, Freinsheim, Candel und Edenkoben.

Die Theaterdirectoren in Nordamerika begnügen sich jetzt nicht mehr mit der freilich launischen Gunst Thaliens, sie greifen auch gierig nach Minervens Lorbeerkranz. So fungirt der bekannte Börnstein in St. Louis gleichzeitig als Oberst, während Otto Hoym in New-York sich mit der Würde eines Oberlieutenants im Turner-Regimente begnügt.

Rossini soll neulich geäußert haben, als er Liszt in einem Privatcirkel zu hören Gelegenheit hatte: „Liszt sagt immer, er spiele nicht mehr; ich aber finde, daß er noch immer mehr spielt, als alle Anderen."

Die Große Oper in Paris wird Gluck's „Alceste" aufführen und zwar mit Pauline Viardot, welche mit den Arien aus dieser Oper in den Conservatoriums-Concerten unvergleichliche Triumphe erntete. Der Director der Oper aber ist ein kluger Mann und sagt sich: „Wenn es sich um den alten Gluck handelt, so ist das etwas ganz Neues für mein Orchester und meine Sänger (Frau Viardot natürlich stets ausgenommen); ich muß mich daher wegen des Einstudirens an einen Künstler wenden, dessen begeisterte Liebe zu Gluck und intimste Bekanntschaft mit jenen Riesenwerken sprüchwörtlich geworden ist." Er schreibt daher an Berlioz und sagt ihm: „Ich hoffe, Sie nehmen es an, in der Probe zu dirigiren, denn das ist mir eine neue Bürgschaft für die gute Aufnahme. Da man außerdem für jede Vorstellung 500 Franken Autorenrechte bezahlt und der Körper Gluck's längst vermodert ist, biete ich als Entschädigung die Autorenrechte des Musikers Ihnen an." Gewiß, das ist ein großmüthiges Anerbieten, besonders einem Künstler gegenüber, der noch stets riskirt, daß man seine Autorenrechte auch dermaleinst dem Einstudirenden bezahlt, wenn von ihm nur noch seine Werke, d. h. sein Ruhm, existiren. Doch hier erfuhr man, was es heißt, künstlerisch wirklich Principien zu haben. Berlioz hat geantwortet: „Ein Componist kann nur einen Rath an Sänger geben, die das moralische Bewußtsein ihrer Kunst haben. Wer Schlußcadenzen in Meisterwerken ändern und Noten hinzufügen wollte, würde ebenso unnatürlich handeln wie Einer, der es sich einfallen ließe, die Reime eines Corneille ändern zu wollen. Da ich nun vorhersehe, daß man Weglassungen vornehmen und Verschiedenes transponiren wird, und da mir dies eine Entwürdigung der wunderbaren Partitur zu sein scheint, bedaure ich, Ihren sonst so annehmbaren Vorschlag und die so reiche Belohnung ablehnen zu müssen." Ist das nicht ein wahrhaft künstlerischer Zug? Möge Berlioz dereinst dieselbe Würdigung zu Theil werden.

Berichtigung.

Mein Artikel in Nr. 23 hat ganz gegen meinen Willen Zwietracht gesät, wo ich Eintracht ernten wollte. Es handelte sich in demselben um eine Principienfrage und zwar eine der brennendsten in unserer Zeit. Jedem Künstler, welcher seiner Kunst mit ganzer Begeisterung obliegt, muß Nichts näher am Herzen liegen, als sich über diese Principien auszusprechen, um durch den gegenseitigen Austausch endlich etwas allgemein Richtiges hinzustellen. Hr. Schliebner gab durch seine Oper die unschuldige Ursache, diese Frage in ihrer ganzen Tragweite aufzuwerfen; Hr. Lohmann war der anregende Theil und ich fühlte mich soweit interessirt dabei, dies Motiv nach meiner Individualität zu erörtern. Am Schluß hatte ich die übereilte Annahme aufgestellt, daß sich keine der Schliebner'schen Opern bis jetzt auf dem Repertoire erhalten hätte, in der Meinung, daß ich den Namen schon früher gelesen hätte. Kurz nach Absendung des Artikels sah ich meinen Irrthum ein und bat die Redaction, den Schlußsatz als irrthümlich zu streichen. Durch ein Versehen ist dies nicht geschehen, und rief dieser Umstand jenen Artikel in Nr. 25 gegen meine Aussage und meine Person hervor. Ich glaube keine weitere Erklärung nöthig zu haben, um dem Angriff jede Spitze abzubrechen; Hr. Schliebner konnte nur in augenblicklicher Erregtheit und gänzlicher Unkenntniß der Sachlage diesen Artikel verfassen. Uebrigens muß ich entschieden Protest gegen die Annahme einlegen, als ob ich mich irgendwie in meinem Aufsatz für Hrn. Schliebner's Compositionen erklärt habe; es handelte sich hier nur um allgemeine Principien und nicht um specielle Werke.

Rob. Eitner.

Tonkünstler-Versammlung.

Da die Zeit herannaht, wo die nöthigen Bekanntmachungen erlassen werden müssen, und mir von Weimar aus das für die gegenwärtige Nummer in Aussicht gestellte Programm noch nicht zugegangen ist, so will ich dasjenige, was bereits als festgestellt mir mitgetheilt wurde, nachstehend vorläufig veröffentlichen.

Die Versammlung findet, wie schon mehrfach bekannt gemacht, an den Tagen des 5., 6. und 7. August in Weimar statt.

Am ersten Tage Nachmittags Aufführung der Missa solemnis von Beethoven durch den Riedel'schen Verein aus Leipzig und den Montag'schen Gesangverein in Weimar unter Leitung des Hrn. Musik-Dir. Riedel. Die Hauptprobe dazu, deren Besuch den Gästen gestattet ist, Sonntag den 4. August in den späteren Nachmittagsstunden.

Am zweiten Tage Abends im Theater Musik zu Herder's „Entfesseltem Prometheus" und Faust-Symphonie von Liszt.

Am dritten Tage ebenfalls Abends im Theater Aufführung von (zum Theil Manuscript-) Werken namentlich jüngerer Tonsetzer.

Die übrige Zeit ist für Berathungen und mündliche Vorträge bestimmt. Für Donnerstag den 8. August würde sich vielleicht eine gemeinschaftliche Partie auf die Wartburg arrangiren lassen.

Sonstige nähere Bestimmungen über Berechtigung zur Theilnahme, kostenfreien Zutritt zu den Aufführungen, was die wirklichen Mitglieder der Versammlung betrifft, Form der Anmeldung u. s. w. wurden bereits in unserer Nr. 18 vom 26. April d. J. veröffentlicht. Die bei der vorigen Versammlung befolgte Praxis gilt im Wesentlichen auch diesmal.

☞ Alle Anmeldungen, um deren möglichste Beschleunigung ich dringend ersuche, sind von jetzt an Hrn. Dr. Richard Pohl in Weimar zu übersenden. Diejenigen Anmeldungen dagegen, welche bereits bei mir eingegangen sind, wurden von mir registrirt, und sollen demnächst dem Comité in Weimar übergeben werden. Einer erneuten Anmeldung dieser, der letztgenannten Kategorie angehörigen Mitglieder bedarf es deshalb selbstverständlich nicht, auch nachdem denselben die in diesen Tagen fertig werdenden gedruckten Circulare zugefertigt worden sind. Nur im Fall die gegebene Zusage nicht erfüllt werden könnte, würde ich um eine ebenfalls nun an Hrn. Dr. Pohl zu richtende Nachricht bitten.

Programme mit näherer Angabe aller Details sollen den geehrten Gästen bei ihrer persönlichen Anmeldung im Bureau der Versammlung zu Weimar übergeben werden. Ueber das hierzu zu bestimmende Local wird in unserer nächsten Nummer, sowie in den gedruckten Circularen das Nähere zur Veröffentlichung gelangen.

F. Brendel.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 5. Juli 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 2.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Tonkünstler-Versammlung in Weimar.

In Anknüpfung an die in Nr. 1 und 18 des vorigen, und Nr. 1 des gegenwärtigen Bandes dieser Blätter erlassenen vorläufigen Einladungen zur

zweiten Versammlung deutscher Tonkünstler

beehrt sich der Unterzeichnete, hiermit ergebenst anzuzeigen, daß diese Versammlung

von Sonntag den 4. bis Mittwoch den 7. August in Weimar

stattfinden wird, und fordert, mit Anschluß der entworfenen Tagesordnung, die Genossen der ersten Versammlung sowie theilnehmende Kunstfreunde überhaupt zum Besuche geziemend auf.

Eine rechtzeitige Anmeldung an den Unterzeichneten wird im Interesse der auswärtigen Theilnehmer empfohlen.

Weimar, am 24. Juni 1861.

Für den Ausschuß der zweiten Tonkünstler-Versammlung:
Der Schriftführer **R. Pohl**.

Tagesordnung der zweiten Tonkünstler-Versammlung.

Montag, den 5. August, Vormittags 9 Uhr, Dienstag, den 6., und Mittwoch, den 7. August, Vormittags 11 Uhr: Berathung und Abstimmung über die Satzungen des deutschen Tonkünstler-Vereins.

Musikalische Aufführungen.

Montag, den 5. August, Nachmittags 4 Uhr:

Beethoven's Missa solemnis.
(Hauptprobe: Sonntag, den 4. August, Nachmittags 4 Uhr.)

Dienstag, den 6. August, Abends 7 Uhr:

Liszt's „Prometheus" und Faust-Symphonie.
(Hauptprobe: Früh 8 Uhr.)

Mittwoch, den 7. August, Abends 7 Uhr:

Manuscript-Werke von Tonsetzern der Jetztzeit.
(Hauptprobe: Früh 8 Uhr.)

Die bei den musikalischen Aufführungen mitwirkenden Kräfte, sowie den geselligen Theil des Fest-Programmes wird eine bei Beginn der Versammlung hierorts auszugebende Bekanntmachung des Näheren bezeichnen. — Das Bureau der Tonkünstler-Versammlung wird im Stadthaus zu Weimar Sonnabend, den 3. August, Nachmittags 3 Uhr eröffnet.

Beethoven's Missa solemnis und deren Stellung zur Gegenwart und zur Vergangenheit.

Erläutert von

Dr. F. P. Laurencin.

(Fortsetzung.)

Einer der gewichtigsten Momente des Meßtextes ist die Betonung des Actes der Menschwerdung Gottes. Fast jede einzelne Hymne dieses großen Lobgedichtes an die Gottheit kommt auf jene weltumfassende That zurück. Ich habe schon oben einige Andeutungen über die Aehnlichkeiten und über die Unterschiede gegeben, welche die Auffassungsweisen dieser bestimmten Seite der Meßworte nach Bach und Beethoven kennzeichnen. Hier noch Folgendes: Bach's Wiedergabe so gearteter Stellen ist, dem Wesen wie der Form nach, metaphysisch-theistischer Art; sie giebt sich in Allem und Jedem objectiv. Jene Beethoven's trägt hingegen das offenkundigste Gepräge reinmenschlich-pantheistischer oder — noch bezeichnender ausgedrückt — innerlichst subjectiv-philosophischer Auffassung. Bach faßt den Gottmenschen als Denker, Beethoven hingegen als Dichter in das Auge. Beide Meister drücken sich bei solchen Anlässen stets polyphon, in dieses Wortes umfassendster Bedeutung, aus. Dies das beiden Sängern Gemeinsame. Für Bach's religiöse Weltanschauung verkörpern die Formen des Chorals, der Synkope, des Orgelpunctes oder die imitatorischen, canonischen und fugirten Redeweisen am klarsten den erhabenen Gedanken der Menschwerdung und weiteren Lebensacte Christi. Beethoven's phantastisch-freie Lyrik, sein Schauen Gottes als Weltseele stellt sich auch den Leib gewordenen Gott als einen in alles Seiende frei ergossenen geistigen Strom vor. Wie nun aber in jeder einzelnen Naturerscheinung, in jedem menschlichen Individuum der Geist Gottes auf eine in sich selbst völlig freie, von anderen Erscheinungen gleicher Art wesentlich verschiedene Weise sich darstellt; wie, mit einem Worte gesagt, der innerste Kern pantheistischer Lebensauffassung sich als ein Drängen nach Mannigfaltigkeit im Sinne strenger Einheit kundgiebt: so greift auch Beethoven, der pantheistische Kirchencomponist, mit einer nur ihm eigenen Kühnheit und Freiheit des geistigen Aufschwunges in den reichen Schacht polyphoner Formen, um nach einer eben wieder nur ihm ureigenthümlichen und von seinem Standpuncte aus streng gerechtfertigten, logischen Gesetzmäßigkeit in ungebundenster Freiheit den Gedanken des Lebens, Leidens und Hinganges, wie der endlichen Wiederverklärung Christi musikalisch zu versinnlichen. Halten wir uns — um das Wesen dieser pantheistischen Anschauungsweise des Welterlösungsactes in ein recht klares Licht zu stellen — zuvörderst an die in dieser Richtung hervorragendsten Momente der Beethoven'schen Missa solemnis, an das Et incarnatus und Benedictus. In erstgenanntem Tonstücke verkündet eine einzelne Stimme, gleichsam als Himmelsbote oder als Weltseele, das Mittlerwerk mit allem nur möglichen Nachdrucke den Erdenpilgern. Diese lauschen Anfangs schweigend solcher Kunde des Heils. Erst nachdem sie dieser letzteren ganz inne geworden, bestätigen sie, scheuer, zerknirschter Demuth voll, daher pianissimo, zugleich aber auch in der Kraft ungetheilten Wonnedranges, daher unisono, das eben Vernommene: Gott sei Mensch geworden zum Heile der Sterblichen. Dieser, wie gesagt, im Einklange gesungene Choral der Gemeinde hat in seiner streng ritualen Färbung etwas unwiderlegbar Symbolisches. Gott ist hier gezeichnet als der die Welt mit seinen Gedanken und Thaten befruchtende Geist. Die Welt selbst ist aufgefaßt als das keusche, demüthige, in seiner ungetheilten Allstimmigkeit aber doch laute Halleluja an die Gottheit. Eine Zunge sagt es der anderen gleich darauf in engdurchkreuzter Stimmencanonik: „Gott ist Mensch geworden." Die Scheidewand zwischen Endlichem und Unendlichem ist hinweggenommen. Derselbe hehre Gedankengang erfüllt auch das Benedictus dieser Beethoven'schen Messe. Betrachtet man zuerst das von Holzbläsern, Bratschen und Streichbässen durchgeführte Vorspiel; so schlägt schon diese Art der Instrumentation der pantheistischen Anschauungsweise eine hinlänglich breite Brücke. Eben die von Beethoven hier auserkorenen, orchestralen Gedankenherolde kommen dem Orgelklange eben so nahe, wie der reinen Menschenstimme. Es ist denn hier schon äußerlich eine Art synthetischen Verhältnisses zwischen Göttlichem und Menschlichem hingestellt. Noch einleuchtender wird dieser wesentlich pantheistische Grundzug durch Beethoven's hier angewandte Melodik, Harmonik und Rhythmik. Erstere trägt das Merkmal des Synkopirten. Nun versinnlicht die Synkope einerseits die Gebundenheit, andererseits — verneinend ausgedrückt — das Loslösen des Geistes von allem ihn Beengenden; im positiven Sinne aber das Herausstellen aller eigentlich geistigen Wesenheit, die eben nichts Anderes als Freiheit ist. Das innerlichst pantheistische Verhältniß zwischen Mensch und Gott leuchtet demnach schon aus diesem einzelnen melodischen Zuge der gedachten Einleitung zum Benedictus der zweiten Messe Beethoven's hervor. Was die harmonische Seite dieses denkwürdigen Vorspiels betrifft, so hält sie — dem Gedanken des Pantheismus entsprechend — die Mitte zwischen religiös-kirchlicher Askese und weltbeschaulicher Romantik. Man entwerfe ein Accordschema des ganzen Satzes, prüfe die Baßfundamente, und man wird des eben angedeuteten Chemismus der accordlichen Mischung bald inne werden. Ich sage „Chemismus" im Gegensatze zur mechanischen Nebeneinanderstellung der Accorde. Man stößt auf eine solche gar häufig in so manchen als mustergültig anerkannten, kirchlichen Tonwerken älterer und neuerer Zeit; von einer derartigen, blos äußerlichen Beziehung des musikalischen Gedankens zu seiner accordlichen Einkleidung ist indeß weder bei Beethoven, noch bei Bach auch nur entfernt die Rede. Hier hat Alles Kern, Beziehung, logischen Kitt, psychologische Wahrheit, symbolische Bedeutsamkeit. Das Rhythmische dies Vorspiels ist schon hinreichend gezeichnet durch das oben hervorgehobene Merkmal synkopirter Bewegung, über deren engen Bezug zum Pantheismus ich bereits gesprochen habe. Vertieft man sich in das gedankliche und Formenleben des Benedictus der Missa solemnis, so tritt hier die pantheistische Weltanschauung Beethoven's nach allen nur möglichen Beziehungen an das Licht. Schon die äußere Anlage des Ganzen spricht dieser Auffassungsweise das Wort. Ein theils vier-, theils achtstimmiger Chor bildet die erste Gruppe. Hieran reihen sich da und dort eingestreute Solostellen für einzelne Singstimmen. Diesem bald vollen, bald getheilten Chore dient ein volles Orchester als Stütze. Ueber all diesem aber schwebt — gleichsam als Weltseele, als verklärender Geist — ein Violinsolo. Es dünkt mich keine träumerisch-spitzfindige Art der Auslegung, wenn ich dies letztere Solo geradezu als *ψυχη του κοσμου*, die übrigen Gruppen hingegen als das rein menschlich betende und Gott anrufende Wesen bezeichne. Dies gilt nicht nur formell; es fließt vielmehr innerlichst nothwendig aus der ganzen Gedankenanlage und aus der Art ihrer musikalischen Verkörperung. So lockend die Aufgabe eines in das Einzelne dringenden Nachweises dieser hier einfach nur als

Meinung hingestellten Ansicht sich auch immer ergeben möge, so würde dennoch ihre vollständige Durchführung räumlich zu weit vom Ziele ablenken. Mag es denn bei dieser Anregung zum Weiterforschen vorläufig sein Bewenden behalten. Diese herrlichste aller Tonblüthen würde — fürchte ich — durch die Anwendung weiterer Kunstgriffe fachlicher Auslegekunst merkbar geknickt. Genug also hiervon. Seb. Bach, der Theist, hat das Benedictus durch eine einfach-herzliche Lob- und Dankesweise einer einzelnen Singstimme an Christum wiedergegeben. Er, der sonst stets im Großen und Vollen arbeitende Meister, hat sich hier den Anlaß zu polyphonem Dichten vollständig entgehen lassen. Ich spreche hier selbstverständlich nur vom Benedictus seiner H moll-Messe. Dieses Abirren von einem sonst mit ausnahmsloser Strenge befolgten Grundsatze scheint zwar befremdend; allein bei näherem Beschauen liegt auch in diesem Zuge eine Denkfolgerichtigkeit, die mit zu Bach's vielen großartigen, ja in gewisser Hinsicht bis jetzt unerreichten Eigenschaften zählt. Dem Theismus ist Gott, wie das Allgemeine, auch zugleich die Quintessenz aller rein menschlichen Sonderbestrebungen. Für diese Anschauungsweise verwächst demnach die Gottheit mit dem Individuum zu einem ungetrennten, weil überhaupt untrennbaren Sein. Für den Theisten ist daher ein Stellvertreter der einzelnen Person im Namen der höchsten Allgemeinheit eben so gerechtfertigt, wie ein Vicariren dieser für jene. — In der Auffassung und Wiedergabe des kirchlichen Glaubensbekenntnisses liegt — für meine Ueberzeugung wenigstens — zunächst der eigentliche Kitt, wie auch auf anderer Seite das unterscheidende Merkmal zwischen den musikalischen Religionen solcher Meister, die, gleich Bach und Beethoven, eben so groß als Denker, wie als Dichter gewesen. Es versteht sich von selbst, daß die Aeußerungsarten des religiösen Bewußtseins solcher Künstlernaturen, je nach dem Zuge ihres innersten persönlichen Wesens, bald gleichen Schritt halten, bald aus einander gehen. Diejenige Art nämlich, in welcher der religiöse Glaube solcher Schöpfercharaktere musikalisch ans Licht tritt, ist maßgebend für alle übrigen Richtungen ihres Wirkens auf gottbeschaulichem, ja — im weitesten Sinne genommen — sogar auf weltlichem Gebiete. Denn bei solchen Naturen, wie Bach und Beethoven, ist ja der Glaube Eins mit dem Wissen, oder — was hiermit gleichbedeutend — mit der Ueberzeugung. Dies der Grund meines längeren Verweilens bei dem Credo Bach's und Beethoven's auf Kosten fast aller übrigen Theile ihrer kirchlichen Tonschöpfungen. Dem Credo zunächst, ergiebt wol ein Blick auf die musikalische Einkleidungsweise des Benedictus das klarste Bild von derjenigen Art, wie so geläuterten Denker- und Dichternaturen der Gedanke des Christenthums und seiner Verpersönlichung im Gottmenschen aufgegangen. Dies sind jene Gesichtspuncte, die vor Allem festgehalten werden müssen, um Bach'scher und Beethoven'scher Kirchenmusik gerecht zu werden. Anders verhält es sich mit jenen theils instinctiv, theils blos mechanisch formenden Kirchencomponisten, deren unsere musikalische Literatur eine Masse aufzuweisen hat. Da giebt wol allerdings der nächstbeste, von ihnen illustrirte Bibel- oder Psalmentext das Modell für die Darstellungsweise aller übrigen ab. Das aus solcher Erwägung gewonnene Resultat erhellt da wie dort als ein vielleicht — rein musikalisch genommen — günstiges; während es im Hinblicke auf Charakteristik wol immer zum Nachtheile des Werkes und seines Bildners ausfällt. Für die Würdigung der musikalischen Religionsphilosophie Bach's und Beethoven's genügt — meines Dafürhaltens — eine psychologische Analyse des Credo und Benedictus ihrer bedeutendsten Messen, wie ich selbe oben, wenigstens der Hauptsache nach, zu geben versucht habe. Ein Durchsprechen aller Theile der Hohen Messe und der Missa solemnis würde offenbar zu weit führen. Nur eines für den Standpunkt beider Meister sehr bezeichnenden Zuges mag hier noch gedacht werden. Es ist dies die theosophisch-ästhetische Zergliederung des Dona nobis beider Werke. Bach's Bitte um Frieden ist — musikalisch genommen — eine Climax contrapunctischer Durchführungen. Diese ergießen sich anfangs in breitgestreckter, choralartig figurirter Redeform. Ruhiges, plastisch abgegrenztes Gottbeschauen und Beten waltet im Thema, wie in der ursprünglichen Gestaltungsweise desselben. Klänge solcher Art haben etwas unläugbar mit vollem Vertrauen Flehendes. Innerer Friede, um dessen Spendung der einzelne Christenmensch, und dann — von seinem Rufe angefeuert — die ganze Gemeinde in allmälig an Fülle wachsendem Chore bittet, wohnt — Bach'scher Auffassung gemäß — schon thatsächlich dem Gläubigen inne. Es ist kein Drängen nach Ruhe, das hier musikalisch gezeichnet wird. Es liegt in solchen Tönen vielmehr schon ein welt- und geistesversöhnter Zustand des Menschen-Ichs. Dieser letztere erscheint hier lediglich als vertrauungsvoll aufblickendes Sehnen nach einem noch vollkommeneren Schauen Gottes, so weit es hienieden überhaupt im Bereiche der Möglichkeit liegt. Es sind eben Ahnungen des Erdenpilgers von ewiger Seligkeit, die in Bach's Dona nobis der Hohen Messe durch Töne sprechen. Wunsch und Erfüllung fallen hier — dem theistischen Grundsatze ganz consequent — in Eins zusammen. Daher bleibt aber auch bei Bach die Bitte vom Anfange bis zum Ende eine still und freudig genießende. Der bereits innerlichst errungene Sieg des Ewigen über das Irdische gipfelt sich hier nicht etwa zu einem Triumphgesange nach weltlicher Art; er bewahrt vielmehr jenen freudigen Gleichmuth, der schon aus dem Dona-Thema Bach's mit genügend beredter Zunge offenbar geworden, bis zum letzten langaushaltenden Schlußaccorde dieses Tonstückes. Was schon der Dichterprophet aus dunklem Heidenthume, jener hellsehende und feinfühlige Horaz, der einst gepredigt, ich meine jenes Kernwort:

„Aequam memento rebus in arduis
Servare mentem, non secus in bonis"

vollbringt sich in diesem Bach'schen Dona nobis der H moll-Messe nach christlich gottbeschaulichem Sinne. Der Theist echten Gepräges jubelt nicht über eigenes Glück; er genießt dasselbe, sofern es sich ihm als ein bereits Erfülltes darstellt, lediglich in der Kraft denkenden Betrachtens, gleich wie er es früher, als es noch nicht für ihn wirklich geworden war, nur ruhig bittenden, vertrauenden, also nicht etwa stürmenden und drängenden Herzens geahnt hat. — Ganz verschieden hiervon ist die Denk- und Fühlart und — ihnen entsprechend — die musikalische That des Pantheisten Beethoven. Diesem ist Gott — wie schon oben bemerkt — die Weltseele. Die Welt selbst gilt einer solchen religiösen Anschauungsweise als die mit diesem Reingeistigen eng und nothwendig verwachsene, körperliche Erscheinungsform. Sie hat für den Pantheisten aber auch die Geltung als Stätte rastlosen Strebens. Nun „irrt der Geist, so lang er strebt." Daher der scheue, zagende Anfang des Beethoven'schen Dona, dies schüchterne Sichabheben der einzelnen Singstimmen, der bebende Schritt des Streichorchesters, die schwermuthsvolle Synkopenbewegung der Bläser. Ein rastloses Drängen nach etwas noch Ungewissem tritt schon in erster thematischer Anlage dieses Dona der Missa solemnis zu Tage.

Es ist unläugbar ein Beten, das uns offenbar wird. Allein es ist das Beten jener eigenthümlich besaiteten theistischen Skepsis, die einen geistigen Mittelpunkt all ihrer Bestrebungen wol ahnt und wünscht, doch — trotz sorglichster Umschau in allen Bereichen des Lebens — nirgends zu finden im Stande ist. Nach langem Irren scheint endlich ein Ziel gewonnen, und wäre es auch nur das: mit einiger Sammlung des Geistes beten zu können. Dies der Sinn jener vierstimmigen Gesangssolostelle auf Seite 268 — 269 der Partitur. Allein dies sind eben nur flüchtige Befreiungsversuche des Betenden von der ihn bedrängenden Skepsis. Das unmittelbar an diesen Ruhepunct sich schließende, breitgestreckte Fugato mit einem melodisch wie rhythmisch unstäten Thema beweist nur allzuklar den noch lange nicht überwundenen Standpunkt des Zweifels. Dieselbe Bedeutung hat das (Seite 276 — 283 der Partitur) dahinfluthende Presto des Orchesters mit seiner uneigentlichen, weil thematisch, rhythmisch und harmonisch unstäten, nur das Auge täuschenden Canonik der Stimmführung. Und nun vollends der laut hinausschallende Angstschrei aller Stimmen zu den wieder heraufbeschworenen Worten: agnus Dei. Diese Textstelle pflegte ja sonst — ich meine in gut bürgerlicher Musik — abgetrennt von der Friedensbitte, als unmittelbarer Vorläufer dieser letzteren, musikalisch aufzutreten, um — nachdem die Bitte: dona pacem einmal ertönt — nicht mehr wiederzukehren. Beethoven schlägt den gegentheiligen Weg ein. Es ist, als wollte er sagen: der Friede auf Erden ist ein Imaginäres, oder, noch bezeichnender mit den schon oben angeführten Worten aus „Faust“ ausgedrückt: „es irrt der Geist, so lang er strebt.“ Aufgabe des Erdensohnes ist nun die, um inneren und äußeren Frieden zu bitten. Ob dieser ihm aber wirklich diesseits werde, ist eine andere, für den skeptischen Theisten ausnahmslos zu verneinende Frage. Für diese Art der Auffassung sprechen auch die von Tact zu Tact einander drängenden langen Stoßseufzer des Orchesters auf dem B dur-Dreiklange (Seite 283 — 285), welcher da trugartig mitten in die Haupttonart D dur hereinbricht. Weitere zusehends kräftiger auftretende Belege für die eben ausgesprochene Ansicht liefert der mehrmalige Droheruf kriegerischer Klänge. Eben dahin gehört auch das rastlos Wechselnde des Zeitmaßes, der Tonart, der melodischen Thematik; das Durchkreuzen der ungebundensten Satzformen des Recitativs, ja sogar der vollends aphoristischen Phrase mit dem eigensinnigsten Starrsinne der canonischen bis zu der in dieses Wortes engster Bedeutung fugenartigen Entwicklung. Eben dahin zählt auch das Nichtendenkönnen, das nach mehrfachen Rüstungen zum Schlusse Immerwiedereinsetzen des Tonstückes in stets neuen Gestaltungsweisen, bald nach dieser, bald nach jener Richtung hin. Wer endlich, gleich mir, an eine Symbolik der Accorde und ihrer gruppenweisen Anordnung glaubt, der sehe nur einmal jene vom Soloquartette allein gesungene Stelle des Dona nobis der Beethoven'schen Missa solemnis an. Er sehe ihr erstes Auftauchen auf Seite 255, ihre unveränderten Echo's auf Seite 268 — 269 und 295, ihr theilweises Wiederkehren auf Seite 296 — 297. Er sehe wie sich (Seite 299) dieselbe Phrase als eigentliche Endspitze des ganzen Werkes hinstellt. Was sagen die Accorde dieser Stelle? Was kündet uns insbesondere diese befremdende, unmittelbare Aufeinanderfolge des Sextaccordes $\begin{matrix}g\\d\\h\end{matrix}$ und des Dreiklanges $\begin{matrix}fis\\a\\d\end{matrix}$ Anderes, als eben Leere, unbefriedigtes Hoffen, nicht erhörtes Bitten, kurz — Skepsis. Wir sehen denn hier die Nachtseite des Pantheismus; während Bach's unverhohlener Theismus gerade an dieser Stelle die wahren Lichtblicke seiner religiös-philosophischen Anschauungsweise musikalisch an den Tag gelegt hat. Dies die Kluft beider Glaubensbekenntnisse im Lichte der Kunst besehen.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte und Streichinstrumente.

Heinrich v. Sahr, Op. 7. Trio (C moll) für Pianoforte, Violine und Violoncell. Leipzig, Bartholf Senff. Pr. 3 Thlr.

G. A. Heinze, Op. 26. *Premier grand Trio* pour Piano, Violon et Violoncelle. Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. 4 Thlr. 5 Ngr.

H. Henkel, Op. 22. *Trio* pour Piano, Violon et Violoncelle. Offenbach, Jean André. Pr. 2 fl. 6 kr.

Die vorliegenden Trios sind bezüglich sowol ihres Inhaltes, als auch ihrer formellen Gestaltung, Werke von großer Verschiedenheit und scheinen Productionen ziemlich weit aus einander gelegener Musikepochen zu sein. Dem musikalischen Bedürfnisse und den künstlerischen Anforderungen der Gegenwart entspricht am Meisten die Arbeit von H. v. Sahr, und ist derselben in jeder Hinsicht der Vorrang einzuräumen. Unverkennbar begegnen wir in diesem Trio einem Künstler, welchem ein ernstes, auf das höchste Kunstziel gerichtetes Streben innewohnt, und dem ein zeitgemäßer, feiner Geschmack, verbunden mit technischem Geschick, auf alle Fälle zuerkannt werden muß. Das Opus besteht aus einem Allegro molto vivace, C moll, $^6/_8$ Tact; einem Andante, As dur, C-Tact; einem Scherzo, Allegro molto con brio, C moll, $^6/_8$ Tact, und einem Allegro vivace, C dur, $^3/_4$ Tact, welches eingeleitet wird durch ein kurzes Andante maestoso, das einen recht vertrauten Umgang des Componisten mit Fr. Schubert (man vergl. dessen C moll-Impromptu, Op. 90) verräth. Obgleich die einzelnen Sätze des Trios ohne specielle motivische Verwandtschaft, so sind doch dieselben durch einheitliche Stimmung und die das Werk durchdringende dichterische Idee aufs Innigste verknüpft und stehen als Theile eines Ganzen in einem logisch untadelhaften Verhältnisse zu einander, so daß dem Werke der Vorzug organischer Einheit eingeräumt werden muß. Durchweg ist der Charakter ein würdiger, männlich-ernster. Eine geniale Schöpferkraft spricht allerdings nicht aus der Arbeit, und ebensowenig ein üppiger, blühender Reichthum der Phantasie; doch trifft diese meistens das Rechte, und es ist daher auch dem Componisten gelungen, immer klar und bestimmt zu sein und nicht gegen das Gesetz der Anschaulichkeit zu verstoßen. Die Composition, von gutem, melodischem Flusse, ist leicht faßlich; und in Bezug auf das Formelle, worin das Studium der besten Meister, besonders der Werke Schumann's und vorzugsweise Mendelssohn's ersichtlich, können an dem Werke keine wesentlichen Ausstellungen gemacht werden. Nirgends stößt man auf Ecken, Schwülstigkeiten, Künsteleien und Gemachtes, und überall ist dem Künstler Glätte, Freiheit und Leichtigkeit in der Behandlung eigen. In dem Bau der einzelnen Sätze findet sich wenig Abweichendes von dem Traditionellen, und wenn z. B. der Componist das Gesangsthema des ersten Satzes im zweiten Theile bei der Repetition statt in C dur in As dur bringt, so scheint uns diese Modulationsordnung in Betracht der Anlage des ganzen Werkes nothwendig und psychologisch

richtig. Der Claviersatz ist durchweg klangvoll und modern-brillant, und in der Verwendung der Streichinstrumente zeigt der Componist sehr anerkennenswerthes Geschick. Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung ist sehr elegant. Sei das Werk als eine würdige Bereicherung der Trioliteratur bestens empfohlen. —

Weniger als das Werk von H. v. Sahr hat unser Interesse das Trio von G. A. Heinze zu fesseln vermocht. Wir rathen gleich von vorn herein dem Componisten, sich künftig nicht zu sehr auszubreiten, da doch gewiß schon einiger Muth dazu gehört, ein Trio zu spielen oder zu hören, welches, obgleich als Partitur gedruckt, 83 Seiten füllt. Wie überall, erweist sich auch in der Kunst der Wahlspruch des alten griechischen Weisen Kleobulus: „Maaß zu halten ist gut", als völlig wahr. Das Werk besteht aus vier Sätzen: Moderato con moto, E moll, 6/4 Tact; Moderato non troppo, A moll, 3/4 Tact; Scherzo, Allegro con spirito, D dur, 3/4 Tact, und Finale, Allegro vivace non troppo, E moll (Schluß E dur), 6/8 Tact, welche sämmtlich wenig Abweichendes von der herkömmlichen Form zeigen, und in einem nur lockeren Zusammenhange stehen. Da der Contrast der einzelnen Sätze bezüglich der Stimmung unter einander verhältnißmäßig nur ein sehr geringer, überdies auch die Haupt- und Nebengedanken in den einzelnen Sätzen zu wenig Gegensätzliches enthalten, so kann es nicht ausbleiben, daß die Wirkung des Trios, trotz seines heiteren und lebhaften Charakters, in seinen einzelnen Theilen sowol, sowie auch als Ganzes monoton und ermüdend sein muß. Um so mehr wird dies empfunden, da den Themen selbst jedwede höhere ästhetische Bedeutung und Originalität abgeht und vieles Leere, Triviale und Entlehnte in der Arbeit zum Vorschein kommt. So ist es beispielsweise höchst drollig, im Scherzotrio des in Rede stehenden Werkes dem Schöpfer der Jupitersymphonie zu begegnen, nämlich da, wo das eine der vier Themen der berühmten Schlußfuge, das in halben Tactnoten gesetzte, in punctirten Halben, höchst armselig ausgestattet, erscheint. Von allen Sätzen wirkt entschieden der 30 Partiturseiten einnehmende, letzte am günstigsten; doch wäre eine kürzere Fassung demselben keineswegs zum Nachtheil gewesen. In seinen Studienplan scheint der Componist bisher nur Werke der älteren Richtung aufgenommen zu haben; von einer Bekanntschaft mit den neueren und neuesten Tonschöpfungen dieser Gattung legt sein Trio wenig Zeugniß ab; wenn er aber doch dieselben und vielleicht vorzugsweise die Mendelssohn'schen kennen sollte, so steht er doch unbedingt z. B. Reissiger näher. Da dem Componisten Talent, reger Fleiß und guter Wille ebenso wenig, als ein gewisses Geschick in der thematischen Arbeit und Gewandtheit in der Behandlung der Streichinstrumente abzusprechen sind, so kann man von seinem zweiten Trio, tiefere und umfassendere Studien vorausgesetzt, jedenfalls Befriedigenderes erwarten. —

Ueber das Trio (D dur) von H. Henkel können wir uns sehr kurz fassen. Dasselbe ist im Mozart'schen Styl gehalten und bietet weder in Rücksicht auf Inhalt noch Form etwas Neues. Aus der Aufschrift des Titels: „Aux jeunes Amateurs de la Musique" geht hervor, daß der Verfasser dasselbe für den Unterrichtsgebrauch bestimmt hat, und dazu ist es immerhin empfehlenswerth; jedoch meinen wir, daß es angemessen sei, auch für den Unterricht zeitgemäß zu schreiben. — Im Ganzen ist das Werkchen nicht ungeschickt gearbeitet. H.

Bücher, Zeitschriften.

Maria Heinrich Schmidt, Kritisch-didactische Abhandlungen in zwanglosen Heften. Erstes Heft. Magdeburg, 1861, Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung. Groß Octav, 74.

Der Verfasser, ein, wenn ich nicht irre, auch in Leipzig von den dreißiger Jahren her bekannter, jetzt quiescirter und in Lübeck privatisirender Sänger, bespricht in diesem ersten Hefte seiner Abhandlungen die traurigen Zustände der heutigen Gesangscultur; das folgende Heft soll sich mit der Opernmisère beschäftigen.

Wenn man auch mit dem Verfasser nicht überall einverstanden sein kann, wenn er auch, wie das Alter dies so mit sich bringt, geschwätzig vom Hundertsten aufs Tausendste kommt und dabei manche in anderer Herren Länder geprägte Kupfermünze vorbringt, so hört mans ihm doch an, daß ers redlich mit der Sache meint und gern mit dem reichen Vorrathe seiner gesammelten Erfahrungen helfen möchte.

Ein Anhang bringt noch einiges Aphoristische, worin, nicht gegeißelt, nur mild gerügt wird:

1) die Willkür, mit der Mendelssohn den Text, und öfters damit zugleich den ganzen Sinn, einiger von ihm componirter Lieder geändert hat, z. B. Ich wollt' meine Liebe (statt: Schmerzen);
2) die mangelhaften Abdrücke von Gesangscompositionen, worin namentlich die Schlesinger'sche Verlagshandlung in Berlin Großartiges leistet;
3) die Renommisterei eines gewissen Franz Eyrel, welcher in seiner „Physiologie der menschlichen Tonbildung" sich erbietet, jede gesunde Stimme zu dem riesigen Umfange von fünf bis sechs Octaven auszubilden. (Hiernach scheint Eyrel ein doppelter Schwarzkünstler zu sein.)

Gern habe ich die Bekanntschaft des redlichen Verfassers gemacht, gern werde ich ihm künftig wieder begegnen; ob aber sein mildes Wort von Einfluß sein oder überhaupt im Getümmel der jetzigen Parteiwirren vernommen werden wird, das möchte ich schier bezweifeln. DAS.

Aus New York.

Mitte Mai.

Noch haben die Ereignisse der letzten Monate Ihren Correspondenten seiner friedlichen Beschäftigung nicht entrissen. Noch läßt er „hinten weit in Maryland" die Leute aufeinander schlagen, ohne in einem Anfalle von patriotischer Cholera, die jetzt alle Welt ergreift, den Flamberg zu schwingen und hinauszuziehen ins blutige Gefilde. Auch auf die Musiker hat sich dieser Patriotismus, der „alle Welt beleckt", sattsam erstreckt, und wie einst Latour d'Auvergne wollten mehrere der bedeutenderen Kunstgrößen als Signaltrompeter, Gemeine oder in irgend einer anderen bedeutenden Eigenschaft die südliche Bande züchtigen helfen. So sprach man stark davon, daß Bergmann den Muth in der Brust die Spannkraft habe üben lassen, und wirklich hatte er nach einander mit zwei Regimentern Arrangements gemacht, um mitzuziehen. Ein schöner Gedanke — aber es kam anders, und Bergmann dürfte vorziehen, am Strande des atlantischen Oceans in einem Badeorte ein großes Orchester von 8 bis 10 Mann zu dirigiren, Tafelmusik zu machen und dabei Gesundheit zu genießen. Bei uns thut man aber, wie schon früher erwähnt, Alles; heute

philharmonisches Concert, morgen ästhetischer Genuß mit Tanzkränzchen, und vielen unserer Musiker kann man bei dieser Vielseitigkeit dasselbe nachsagen, was Macaulay von den russischen Edelleuten im Gefolge Peter's des Großen sagt: „Sie verlieren Perlen und Ungeziefer beim Gehen." — Die philharmonische Gesellschaft hat neu gewählt und die alten Directoren beibehalten. Natürlich wird dadurch ein neues Leben nicht in das musikalische Petrefact gebracht werden, und Lazarus wird ruhig weiter schlafen. Von Bergmann hoffe ich Energie und Cultivirung des Neueren. Mag man ihm auch vorwerfen, daß es ihm weniger um die Sache selbst, als um Befriedigung einer gewissen Eitelkeit zu thun sei, so ist das doch ganz gleichgültig, so lange er bei der Gesellschaft wenigstens der Richtung des Fortschrittes huldigt, und daß man diese Richtung hier hochschätzt und beschützt, beweist die Thatsache, daß amerikanische und deutsche Zeitungen einstimmig das Schicksal des „Tannhäuser" in Paris als die Folge impotenter, verlotterter und feiler Kunstanschauung erklärten. Doch zuerst zu den philharmonischen Concerten. —

Das vierte Concert brachte die A dur-Symphonie von Beethoven, die Genoveva-Ouverture, die Francs juges-Ouverture und Hr. Richard Hoffmann ein Mozart'sches Pianoconcert. Die Orchesterpiècen gingen gut, die Genoveva-Ouverture jedoch genügte weniger; sie war zu hastig genommen, ging unruhig und verworren und war dem Orchester nicht in succum et sanguinem übergegangen. Das letzte Concert enthielt die G moll-Symphonie von Mozart, die Egmont-Ouverture und die Walpurgisnacht. Von dem „Paradies und die Peri" hatte man Abstand nehmen müssen, weil sich keine Sängerin fand, die der Sopranpartie gewachsen gewesen wäre. Eisfeldt leitete und ließ ruhig in dem Andante die vier Tacte spielen, welche, wie Jahn nachweist, elidirt werden müssen. Das schadet aber hier Nichts. Die „Walpurgisnacht" ging unter Pauer's Leitung so schlecht, wie man es nur verlangen konnte. Hr. Pauer brachte den „Liederkranz" wiederholt zum Umwerfen, und hätte nach japanesischen Grundsätzen mindestens zur musikalischen Selbstentleibung verurtheilt werden müssen. Von den Solisten erwähne ich der HH. Steinway und Rudolphsen lobend. —

Die Concerte des „Arion" schlossen im April und brachten neu den Goethemarsch von Liszt, Symphonie D moll von Schumann, Gesang der Geister über dem Wasser und Nicolai's Ouverture über das Kirchenlied, sowie die Beethoven'sche Clavierphantasie. Die Symphonie sprach außerordentlich an und enthusiasmirte selbst die steifen Amerikaner. Die Jupiter-Symphonie von Mozart wurde von Anschütz dirigirt und der Gesang der Geister mit mehr als dilettantischer Vollendung gesungen, wogegen die Clavierphantasie nicht zufrieden stellte. Satter hat in der letzten Zeit Matinéen gegeben, bei denen er auch stark zu dem Götzen Humbug gebetet hat; er hat jedoch entschiedenen Succès bei den Damen gehabt, und da sein bedeutenderer Rival in dem Vortrag von Salonpiècen, Gottschalk, statt nach New York zu kommen, nach Brasilien gegangen ist, so kann Satter sich auch ferner der Protection der Aristocratie der fünften Avenue erfreuen. Satter beabsichtigt nach Europa zu gehen, und sicher ist, daß er dort wegen seiner Technik nicht unbemerkt vorüber gehen wird. Mills gab ein Concert, in welchem er das zweite Trio von Schumann technisch vollendet vortrug, das Zusammenspiel war jedoch unter aller Würde. Eine Miß Rovercroft trug die „Ombre légère" aus dem „Pardon de Ploërmel", welcher bei uns der „Unvermeidliche" ist, vor. Die amerikanischen Sängerinnen haben fast alle etwas Unfertiges und eine sehr oberflächliche, lückenhafte Ausbildung. Hat ein Mädchen eine angenehme Stimme, so will man in aller Eile dieselbe verwerthen und läßt die Dame noch halb roh vor das Publicum treten; und es ist natürlich, daß die Sängerin weder Auffassung hat, noch weiß, was mit ihrer Stimme anzufangen ist. Um so mehr erfreut es, daß eine junge Amerikanerin, Namens Kellogg, in dieser Beziehung Besseres leistet als ihre automatischen Colleginnen Hinkley und Patti (die Letztere ist jetzt in London). Eine kleine und nicht starke Stimme gewinnt bei der Kellogg durch große technische Fertigkeit und durchdachtes Spiel, und es steht ihr sicherlich bei ihrer Reise nach Europa ein großer Erfolg bevor. Ein anderes bedeutendes Talent zeigt der junge Violinist Bruno Wollenhaupt, der sich in seinem Concert als den besten Virtuosen festgestellt hat, den wir jetzt in Amerika haben. Er besitzt ein großes Spiel, ein elegantes Staccato, tiefe und innige Empfindung und namentlich spielt er glockenrein; auch als Componist entwickelt er die Fähigkeit für ansprechende und geistvoll gearbeitete Salonpiècen. Die Leipziger Schule hat Hrn. Wollenhaupt eine treffliche Basis gegeben, auf welcher er tüchtig fortgearbeitet hat; und sollte er, was nicht unmöglich ist, nach Deutschland kommen, so hoffe ich, daß die dortige Kritik ihn ebenso anerkennen wird, wie die hiesige es ungetheilt gethan hat. Uebrigens werden in diesem Sommer viele Musiker von hier nach Deutschland reisen, wie z. B. Eisfeldt, Wolfsohn aus Philadelphia, Satter und Mosenthal, und vielleicht noch andere Herren von hier, um so mehr, da das Sängerfest in New York wegen der Kriegsereignisse aufgeschoben ist, nachdem sich die verschiedenen Vereine, welche dasselbe beschicken wollten, gehörig bei den Köpfen gehabt hatten. Die Deutschen sind hier auch einig, nämlich darüber, daß Nichts gethan werden kann, ohne daß sie sich zanken, und zwar ohne daß hier ein Nationalverein existirt. Die Nachricht in einem deutschen Blatte, daß aus Amerika ganze Orchester nach London gehen, ist absurd; nur ein Leichtsinniger ließ sich verleiten hinüberzureisen, kam aber gar bald mit der Nachricht zurück, daß eine wahre Musiküberschwemmung dort herrsche, und seit jener Zeit ist Niemand mehr von hier fortgegangen.

Unsere Musiker sehen fast ohne Ausnahme nicht London oder Paris, sondern Weimar als das musikalische Mekka an, und Leipzig und Berlin stehen in nächster Reihe. Ein Wechselverkehr der deutschen und amerikanischen Kunst wäre etwas so Wünschenswerthes, daß es einen vollständigen Umsturz der Ueberreste musikalischer Fossilität herbeiführen könnte. Das Goethe'sche Wort, daß Amerika es besser hat als der Continent der alte, ist insofern wahr, als schöpferische Kraft wie ernstes Streben sich in jeder Richtung Geltung verschaffen kann; aber wir müssen unsere Eindrücke von den Meistern empfangen, von denen die neuen Bahnen jüngst betreten, und je directer dies geschieht, desto besser. Freilich ist es richtig: „Duo cum faciunt idem, non est idem", und es giebt wol talentlose Leute, welche nach Europa kommen und sich dort für Repräsentanten amerikanischer Musikbildung ausgeben; doch solche Leute sind ja leicht erkannt und belustigen vielleicht die Herren in Europa, schaden aber der guten Sache nicht.

Rüstig für die Gegenwart wirkend und unter den schwierigsten Umständen haben Mason und Thomas ihre Soiréen beendigt, und sie haben sich ein mindestens ebenso zahlreiches und bei Weitem andächtigeres Publicum geschaffen, wie es irgendwo in Kammerconcerten zu finden. Es ist ein den Deutschen angeborenes Gefühl, Niemanden so viel zu bemäkeln, zu hin-

dern, zu stören als einen Menschen von Verdienst, sobald sein Verdienst anerkannt wird. Bei uns lassen die Lorbeeren des Themistokles die Miltiades nicht schlafen. Es ist deshalb um so anerkennenswerther, daß Thomas sich zum ersten Vertreter der modernen Schule aufgeschwungen hat, was selbst seine zahlreichen Neider zugeben müssen. Die letzten Soiréen brachten u. A. von Beethoven die Kreutzer-Sonate, Quartette in Es (Op. 74) und F dur (Op. 59, Nr. 1); Schumann's Quartette in Es und A moll, von denen das letztere einen wahrhaften Sturm des Enthusiasmus erregte, und Trio in G moll. Raff's Sonate Op. 73 wurde mit außerordentlich feiner und geistvoller Auffassung und imposant vorgetragen und gefiel im höchsten Grade, ebenso erregte Thomas durch Tartini's Sonate vielen Beifall, der er durch großes Spiel sehr gerecht wurde. Mason spielte einige Rêverien eigener Composition, welche mit derselben Sauberkeit und Gefeiltheit gearbeitet sind wie seine früheren Sachen. In Bezug auf Anschlag und Klarheit des Spiels bleibt Mason noch immer unser bester Pianist. Was Ullmann jetzt in Europa will, ist nicht recht klar. Die Verhältnisse sind augenblicklich nicht der Art, daß eine Oper große Aussichten hätte. Das Banditencorps im Süden dürfte zwar vor Ablauf des Sommers noch seine wohlverdiente Züchtigung erhalten und Geld ist im Ueberflusse vorhanden, aber die politischen Fragen werden selbst nach Ausführung der Bundesexecution die Aufmerksamkeit zu sehr in Anspruch nehmen, als daß wir uns für eine Oper interessiren sollten, besonders wenn sie nichts Besseres bringt als Auber's „Maskenball" und ähnliche Verhöhnungen der Musik im 19. Jahrhundert. Außerdem wird sich schwer ein Sänger entschließen, ohne Garantie hierher zu kommen, und mit Recht.

Aus dem Innern des Landes hört man wenig. Das „Star spangled Banner" ist das einzige Lied, welches überall gesungen wird. In Chicago ist die philharmonische Gesellschaft sehr wenig harmonisch, und die Musen haben Urlaub. In St. Louis ist das Theater geschlossen und Sobolewski hat vorläufig keine Hoffnung, noch eine indianische Oper aufführen zu lassen. Man hört blos noch Parademärsche, und wenn man sich in ein patriotisches Concert wagt, so bereut man diesen Leichtsinn sofort und entflieht, wie von bösen Geistern geplagt, mit Sturmeshast.

E. R.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Heidelberg, 14. Juni. Die Preisentscheidung der für das „Allgemeine deutsche Commersbuch" bestimmten und beim Heidelberger Preissingen vom Mannheimer Quartett theilweise vorgetragenen Compositionen der „Neuen Lieder aus dem Engern in Heidelberg" hat bei der außerordentlich großen Zahl der eingesandten Compositionen (über 400) erst jetzt erfolgen können. Einstimmig wurde von sämmtlichen Preisrichtern (Ausschuß des Badischen Sängerbundes) in Uebereinstimmung mit den studentischen Verbindungen den Compositionen des „Liedes fahrender Schüler: Wohlauf die Luft geht frisch und rein" mit dem Motto: „O quam bonum atque jucundum, poculis fraternis gaudere", sowie von „Ein ander Lied vom Rodenstein: Wer reit't mit zwanzig Knappen ein zu Heidelberg in Hirschen?" mit dem Motto: „Wo man singt, da laß dich ruhig nieder; böse Menschen haben keine Lieder" Preise von je 5 Ducaten zuerkannt. Als Componisten ergaben sich beim Oeffnen der Couverts beim ersteren Hr. V. E. Becker, Musikdirector in Würzburg, beim zweiten Hr. Karl Appel, herzogl. Concertmeister in Dessau. Fast einstimmig wurde den Compositionen der Lieder: „Perkéo. Das war der Zwerg Perkéo im Heidelberger Schloß", Motto: „Frei ist der Bursch", Componist: Hr. Stephan Gruwe, Referendär in Burgsteinfurt, und „Rodenstein's Auszug: Es regt sich was im Odenwald", Motto: „Feuchtfröhlich und gescheut", Componist: Hr. C. Hering, Musikdirector in Berlin, ebenfalls Preise von je 5 Ducaten zuerkannt. Seitens der Verlagshandlung wurden sodann noch der nicht concurrirenden schönen Composition von Musik-Dir. Zimmermann in Mannheim zu dem Scheffel'schen Liede: „Alt-Heidelberg, du feine, du Stadt an Ehren reich", sowie der mit unendlichem Jubel aufgenommenen Composition zu Hornfeck's „Trinke nie ein Glas zu wenig" von Hofcapell-M. V. Lachner in Mannheim Preise von je 5 Ducaten bestimmt. Der Schluß der Redaction der sechsten Auflage des Allgemeinen deutschen Commersbuches wird nunmehr sofort erfolgen und das Commersbuch in einigen Wochen wiederum in allen Buchhandlungen zu haben sein.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Capell-M. J. J. Bott aus Meiningen concertirte am 14. Juni zu Wiesbaden und am 20. im Cursaale zu Ems, an letzterem Orte gemeinschaftlich mit Alfred Jaell.

Henri Litolff befindet sich gegenwärtig in Paris und hofft, daß seine fünfactige Oper „Rodriquez von Toledo" von der kaiserl. Oper zur Aufführung angenommen werde.

Die am 1. d. Mts. begonnene Concert-Saison zu Spaa wurde durch Frau Clara Schumann eröffnet.

Die Stuttgarter Hofcapelle hat binnen Kurzem zwei sehr glückliche Acquisitionen gemacht; denn außer dem bereits seit länger als Monatsfrist in jener wirkenden Concert-M. Singer hat sie auch für das Violoncell einen trefflichen Vertreter in der Person des Prof. Goltermann aus Prag gewonnen, welcher seinen neuen Posten mit dem September antreten wird.

Musikfeste, Aufführungen. Das „Allgemeine Thüringische Männergesangsfest" zu Weimar ist in den Tagen vom 24.—27. Juni unter zahlreicher Betheiligung festlich begangen worden; der Erfolg darf wol als ein recht befriedigender bezeichnet werden. Preise, bestehend in drei Pokalen von verschiedenem Werthe, erhielten die akademische Liedertafel zu Jena, sowie die Gesangvereine zu Apolda und Mühlhausen, und zwar in der angeführten Reihenfolge.

Am 29. Juni fand zu Reichenberg (Böhmen) ein Gesangsfest statt, an welchem sich auch eine Anzahl näher und ferner gelegener Orte betheiligten.

Neue und neu einstudirte Opern. Eine „Salon-Oper" — was ist das für ein Ding? —, deren Componist ein Neffe Meyerbeer's, Julius Beer, soll im Laufe des Sommers in Spaa durch Pariser Gesangskräfte zur Aufführung gelangen. — „Marianne", komische Oper in einem Acte von Th. Ritter, Text von Jules Préval, ist bei ihrer Aufführung in der Opéra comique mit Mühe und Noth dem Falle entgangen. — Halévy bearbeitet für das Théâtre lyrique eine neue Oper, „Noé" betitelt. — Das Sommertheater im Boulogner Gehölz, welches von den Pariser Besuchern vermittelst einer kleinen Wasserfahrt erreicht wird, wurde mit einer zweiactigen Operette von Pavée, Musik von Barbier, „Die Liebschaften eines Schah" eröffnet.

Musikalische Novitäten. Soeben ist bei Flaxland in Paris der Clavierauszug des „Tannhäuser" in einer französischen Ausgabe erschienen.

Literarische Notizen. Rich. Pohl wird noch im Laufe dieses Monats bei T. F. A. Kühn in Weimar unter dem Titel „Das erste Weimarer Sängerfest" ein Erinnerungs-Blatt an die Festtage des 24.—27. Juni erscheinen lassen. Aus der bereits veröffentlichten Uebersicht des Inhaltes heben wir, als von weiterem Interesse, hervor, daß der Verfasser in der Einleitung „die Bedeutung der Männergesangs-

feste im Allgemeinen" einer Besprechung unterziehen und einen „Rückblick auf die früheren Thüringer Sängerfeste" liefern wird.

Auszeichnungen, Beförderungen. Dem Universitätsmusik-Dir. Rob. Franz zu Halle ist soeben von der dortigen philosophischen Facultät das Doctor-Diplom verehrt und ausgehändigt worden.

Todesfälle. Am 30. Mai wurde in Berlin eine einst gefeierte, nun aber schon längst vergessene Sängerin begraben, Constanze Blanck, geb. am 12. Aug. 1779. Sie beging 1843 ihr goldenes Jubiläum in der Singakademie und leistete ihrer Zeit Treffliches im Vortrage classischer Kirchenmusik.

Am 2. Juni starb zu Krakau der Violin-Virtuos Wenzel Linda-Matousek; man nannte ihn in Rußland nur den „wiedererstandenen Paganini."

Vermischtes.

Vor uns liegt der letzte „Bericht des Gesammtvorstandes des Tonkünstler-Vereins zu Dresden" (April 1860 bis April 1861); und ersehen wir mit aufrichtiger Theilnahme, daß der Verein, welcher zur Zeit mit Einschluß eines Ehrenmitgliedes und 13 auswärtiger Mitglieder 121 ordentliche und 74 außerordentliche Mitglieder zählt, rüstig vorwärts schreitet. Es fanden im Ganzen 46 Versammlungen statt, darunter 6 Productions-, 17 Uebungs- und 3 gesellige Abende. Dem Zwecke des Vereins, Pflege instrumentaler Kammermusik, wurde durch Vorführung von 59 Instrumentalwerken Rechnung getragen, welche sich in folgender Weise vertheilten. J. S. Bach war vertreten mit 6 Compositionen, Beethoven mit 8, Beriot, Brahms, H. Döring mit je 1, C. Franck mit 2, Gade mit 1, Grützmacher mit 1, Händel mit 5, Haydn mit 3, L. Hardtmuth, Fr. Herrmann, Jadassohn mit je 1, Mendelssohn mit 2, Mozart mit 3, Onslow mit 2, A. Reichel, F. Reichel, Reinecke, Rietz mit je 1, Fr. Schubert mit 2, Schumann mit 6, Stähle, Th. Uhlich, W. H. Veit, Walther mit je 1, Weber mit 3, C. Zillmann mit 1. Außerdem Lieder und zwar 1 von A. Jensen, 3 von Fr. Schubert, 1 von Schumann, 3 von Weber. — Dem Bestreben, ältere unbekannte oder weniger gekannte Compositionen vorzuführen, zollen wir unsern ungetheiltesten Beifall; in Betreff der unter den Werken der Neuzeit getroffenen Auswahl können wir jedoch die Bemerkung nicht unterdrücken, daß uns jene als eine ziemlich einseitige erschienen ist. Man scheint in der That auch davon abgehen zu wollen und als bestes Mittel zur Abhülfe eine (von uns bereits in voriger Nummer mitgetheilte) Aufforderung an alle Componisten zur Einsendung von Tonwerken für Kammermusik zu erkennen. Wir haben diese Maßnahme sofort mit wahrer Freude bewillkommnet und erwarten von jener das Beste zu einer gedeihlichen Entwickelung des Dresdner Tonkünstler-Vereins.

Paul Fischer in Zwickau, unser Mitarbeiter und Verfasser des „Registers", von welchem soeben die zweite Lieferung erschienen ist, beschloß am 13. April einen Cyclus von fünf Vorlesungen über „Tonkunst und Tonkünstler der Neuzeit", d. h. seit Beethoven. Der Zuhörerkreis war ein gewählter, und mußte derselbe auch in numerischer Hinsicht bei einer Stadt wie Zwickau vollkommen befriedigen.

Indem wir die Ankündigung der demnächst in Heilbronn unter Maschek's Leitung stattfindenden Aufführung von Spohr's Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" zu Gesicht bekommen, erinnern wir uns einer ergötzlichen Scene aus des Componisten Leben, welche wir kürzlich in dem Schlußbande seiner „Selbstbiographie" lasen. Beim Musikfeste zu Norwich war an Spohr die Einladung ergangen, sein in England in „Calvary" umgetauftes Oratorium selbst zu dirigiren; die dickköpfige Rechtgläubigkeit protestirte aber mit aller Macht gegen diese geistliche Aufführung, weil es sündlich sei, so heilige Momente durch Musik zu profaniren. Am Morgen, wo jene stattfinden soll, begiebt sich Spohr in die Kirche. Mag er nun in derselben von dem fanatischen Prediger bemerkt worden sein oder nicht, kurz der Pfaffe hält eine donnernde Philippika gegen das Oratorium und seinen Verfasser, das ganze Publicum schaut, halb neugierig, halb mitleidig, den verehrten Meister an; dieser aber ändert keine Miene und blickt ganz vergnüglich vor sich hin, denn er ist taub, versteht kein Wort — wenn englisch gesprochen wird.

Das 25jährige Jubiläum des Hofcapell-M. Vincenz Lachner zu Mannheim wurde am 25. Juni aufs Festlichste begangen. Das Gesang-, Orchester- und Chorpersonal beschenkten ihn mit einem silbernen Lorbeerkranze und einem Pokale; am Abend überraschten den Jubilar sämmtliche Gesangvereine der Stadt durch ein Ständchen.

Am 26. Juni feierte der noch aus der „goldenen Zeit" des Stadttheaters zu Frankfurt a. M. stammende Bassist Wilhelm Dettmer sein 25jähriges Jubiläum. Er gehörte dieser Bühne während dieses ganzen Zeitraumes mit kurzen Unterbrechungen ausschließlich an; seine Glanzpartie, die des Caspar im „Freischütz", sang er während seines 33jährigen Wirkens auf den Brettern 199 Male.

Frau Marchesi, Lehrerin des höheren Gesanges, ist von ihrer Stellung am Wiener Conservatorium zurückgetreten. Dem behufs Wiederbesetzung des erledigten Postens veröffentlichten Ausschreiben entnehmen wir, daß für drei Lehrstunden wöchentlich ein Jahresgehalt von 200 Gulden gewährt werden soll, und daß weibliche Concurrenten den Vorzug erhalten werden. Wenn man für 800 Gulden eine Marchesi bekommt; wer mag sich da bei einem Honorare von 200 Gulden melden?

Dicht an das grandiose Gebäude für die im Jahre 1862 stattfindende Londoner Ausstellung soll ein Concertsaal angebaut werden, welcher 20000 Menschen faßt und in welchem unter Benedict's Leitung besonders Oratorien zur Aufführung gelangen werden. Auber, Meyerbeer und einer der besten englischen Componisten — warum verschweigt man uns den Namen des Gefeierten? — sind aufgefordert worden, ein Musikstück zur Einweihung dieses mächtigen Concertsaales zu liefern.

Der am 23. Juni als 82jähriger Greis verstorbene englische Lordkanzler Campbell begann seine Laufbahn als Theaterkritiker. Bald mag er aber eingesehen haben, daß es vortheilhafter sei, die Staatsactionen zu bekritteln; und auf diesem Wege ist er, wie so mancher Andere, zu Amt und Würden gekommen.

Einladung.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat unter den Mitteln zur Förderung der Tonkunst auch die Ermunterung musikalischer Talente als eine ihrer Aufgaben in die Statuten aufgenommen und diese Aufgabe damit näher bezeichnet, daß beachtenswerthe neue Tonwerke von Zeit zu Zeit durch die Gesellschaft zur Aufführung gebracht werden sollen.

Diesem entsprechend, wurde von der unterzeichneten Direction der Beschluß gefaßt, in der nächsten Concertzeit (1861—1862) dem Wiener musikalischen Publicum zwei neue Symphonien vorzuführen.

Es ergeht nunmehr an die P. T. Herren Tonsetzer die freundliche Einladung, der Direction Symphonien, die aber weder im Musikhandel erschienen, noch bisher öffentlich aufgeführt sein dürfen, für diesen Zweck zur Verfügung zu stellen.

Die näheren Modalitäten sind folgende:

1) Die Einsendung erfolgt an die Canzlei der Gesellschaft (Wien, Tuchlauben) bis längstens Ende August 1861 und kann ein später anlangendes Tonwerk nicht mehr berücksichtigt werden.

2) Die Symphonie wird in Partitur ohne Namen des Verfassers, jedoch mit einem Motto bezeichnet, eingesandt, und ihr ein versiegelter mit demselben Motto versehener Zettel beigelegt, welcher den Namen und die Adresse des Verfassers enthält.

3) Die eingesandten Tonwerke werden von der Direction fünf Preisrichtern zur Prüfung und Begutachtung übergeben, von deren Urtheil es abhängt, welche zwei Symphonien zur Aufführung bestimmt werden. Die HH. Dr. Ambros in Prag, Ferd. Hiller in Cöln, Dr. Franz Liszt in Weimar, Carl Reinecke in Leipzig und Robert Volkmann in Pesth haben die Prüfung und Begutachtung der eingehenden Tonwerke freundlichst zugesichert.

4) Die Aufführung erfolgt in den ersten Monaten des Jahres 1862. Die zur Aufführung bestimmten Symphonien bleiben Eigenthum der Verfasser. Sie werden im Concert-Programm blos mit dem vom Verfasser gewählten Motto bezeichnet. Unmittelbar nach der Aufführung erfolgt die Eröffnung des versiegelten Zettels und die Bekanntgebung des Tonsetzers.

5) Die nicht berücksichtigten Tonwerke werden in der Canzlei der Gesellschaft hinterlegt und es wird die Zeit bekannt gemacht werden, wann sie dort erhoben werden können.

Wien, am 20. April 1861.

Die Direction der Gesellschaft
der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates.

Kritischer Anzeiger.

Concertmusik.

Partituren.

L. v. Beethoven, Clavier-Concerte und Violin-Concert in Partitur. Nr. 1. Op. 15. Pr. $2^1/_2$ Thlr. Nr. 2. Op. 19. Pr. $1^2/_3$ Thlr. Nr. 3. Op. 37. Pr. $2^1/_3$ Thlr. Nr. 4. Op. 58. Pr. $2^1/_3$ Thlr. Violin-Concert. Op. 61. Pr. $1^5/_6$ Thlr. Leipzig und Berlin, C. F. Peters, Bureau de Musique.

Das endliche Erscheinen dieser allbekannten Meisterwerke in Partitur wird gewiß von Dirigenten und Solospielern, ebenso von Kunstfreunden, welchen das seitherige Fehlen derselben eine schmerzliche Lücke in ihrem Beethovenschatze verursachte, aufs Freudigste begrüßt werden. Ist es doch jetzt erst möglich einen sicheren Blick in die wundervolle Structur dieser Werke zu werfen, die man seither eigentlich blos vom Hörensagen, oder aus dem allein gedruckten Clavierparte mit den beigefügten, unentbehrlichsten kleinen Noten kannte. Die Partiturausgabe erschließt uns aber diese Werke bis ins kleinste Detail und gewährt zugleich durch die praktische Eintheilung derselben einen außerordentlich leichten Ueberblick, der diese Ausgabe beim Studium und Vortrage dieser Concerte brauchbar und besonders empfehlenswerth macht. Durch das Auslassen aller leeren Zeilen nämlich wurde fast auf jeder Seite so viel Raum gewonnen, daß häufig drei oder gar vier Systeme unter einander Platz fanden, und zwar ohne die mindeste Beeinträchtigung der Deutlichkeit. Ein besonderer Clavierpart ist somit eigentlich nicht mehr nöthig, und hat dabei der Spieler den Vortheil, daß er stets genau die Anzahl der ihn begleitenden Instrumente vor Augen hat; daß es ihm hierdurch möglich ist sein Spiel, seine Nuancen genauer abzuwägen, wodurch ihm die wol schon oft vorgekommene Täuschung erspart wird, welche bei einer subjectiv ausgedachten Vortragsweise irgend einer Stelle durch ein vielleicht dann in der Probe unverhofft dazwischen fahrendes Instrument oder sonstige unvorhergesehene, aus Mangel an Vertrautheit mit der Partitur entsprungene Umstände leicht hervorgerufen werden kann. Unstreitig vom größten Werthe aber ist die gegenwärtige Ausgabe für die Dirigenten, welchen eine sich alle Winter aufs Neue öffnende Verlegenheitsquelle endlich damit versiegelt wurde. Zuletzt auch ward eine alte Verlegerschuld dem Namen Beethoven gegenüber getilgt. Fast unbegreiflich ist es bei der großen Beliebtheit dieser Werke, daß eine so lange Frist darüber hingehen konnte, bis sie in dem ihrer würdigen Gewande in die Oeffentlichkeit traten. Der geehrten Verlagshandlung ist nun für diese schöne Verwirklichung der wärmste Dank auszusprechen. Die Ausstattung ist eine ganz vortreffliche und besitzt neben den vorhin erwähnten Vorzügen noch den sehr wesentlichen einer großen Deutlichkeit. Eine weitere Anpreisung ist nicht von Nöthen, da durch die Veranstaltung dieser Ausgabe eben einem längst gefühlten Bedürfnisse abgeholfen wurde. — Erwähnt sei schließlich noch, daß das Clavierconcert Nr. 5, Es dur, bereits in derselben Weise und in gleichem Format wie die C. F. Peters'sche Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig vorliegt. W. W.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Robert Schumann, Op. 13. *Etudes en forme de Variations.* XII Etudes symphoniques. Dritte Ausgabe. Leipzig, J. Schuberth & Comp. Pr. $1^1/_2$ Thlr.

In dieser durch die Schumanniana Nr. 3 unseres Mitarbeiters DAS in Nr. 8 und 9 vom 15. und 22. Februar d. J. angeregten, von demselben revidirten und mit einem Vorworte versehenen dritten Ausgabe des Schumann'schen großen Variationenwerkes, Op. 13, erhalten die Verehrer dieses Componisten eine vollständige Zusammenstellung der Varianten erster und zweiter Ausgabe, und außerdem die bisher noch nicht edirten Correcturen, welche der Autor bei Vorbereitung der zweiten Ausgabe zu den in dieser nicht mit erschienenen Etuden III, IV und XII (Mittelsatz) machte, deren Unterdrückung, wie sich das Vorwort rücksichtsvoll ausdrückt, später „auf anderseitige, hier nicht weiter zu berührende Veranlassung" erfolgte. Da Clara Schumann diese Etuden III, IV und den Mittelsatz des Finale bei ihren öffentlichen Vorträgen wegläßt, so mag es wol sein, daß sie es war, die die ursprünglich von Schumann beabsichtigte Mitherausgabe dieser Stellen abgewendet hat. Wir thun hier einen höchst interessanten Blick in die Werkstatt des Componisten; der Dichter vom Jahre 1834 steht hier dem Corrector von 1852 gegenüber. Im Allgemeinen muß man sich dafür entscheiden, daß die Varianten der ersten Ausgabe als die derberen und kühneren den Vorzug verdienen, während die der zweiten zu sehr den Einfluß der Mendelssohn'schen Glätte an sich tragen. Vollends unerklärlich ist es, weshalb der Schumann von 1852 die ursprünglichen feineren Schattirungen in der Vortragsbezeichnung bei Etude VII und XII (der Variation VI und dem Finale der zweiten Ausgabe) gestrichen hat. Das Finale hat bedeutend in der zweiten Ausgabe verloren; ich mache namentlich auf das gestrichene piano und crescendo in Tact 3 bis 6 aufmerksam, sowie auf Seite 27 und 28 der dritten Ausgabe. Die gestrichene Stelle, Reihe 4 Seite 28, gehört zu den unmittelbarsten Ausbrüchen des Schumann'schen Genius; nach dem rauschenden Orchesterjubel plötzlich das sanfte Männerquartettsolo. Ich kann nur empfehlen, das ganze Werk, namentlich aber das Finale, nach der durch kleinere Notenschrift ausgezeichneten ersten Version zu spielen. Bei den Etuden III und IX, welche in die zweite Ausgabe nicht mit aufgenommen sind, ist mit Recht das Princip der Anwendung kleinerer Notenschrift für die erste Ausgabe verlassen; hier giebt der groß gestochene Text die erste Ausgabe wieder, während die eingeklammerten Vortragszeichen und die klein gestochenen Noten die bisher noch nicht edirten Correcturen Schumann's enthalten, wovon das Nähere aus den Bemerkungen unter dem Texte ersichtlich ist. Die dritte Ausgabe ist von der thätigen Verlagshandlung J. Schuberth & Comp. äußerst elegant ausgestattet und fast durchgängig correct. 34.

G. Meyerbeer, Schiller-Marsch. Zum Concertvortrag von Fr. Liszt. Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Ausgestattet mit großem instrumentalen Glanze, reich nuancirt vom *pp* bis zum Ausdruck höchster Kraft im *ff*, erweist sich der Schillermarsch von G. Meyerbeer in der Uebertragung von F. Liszt als ein brillantes Concertstück, das zur wirkungsvollen Ausführung eine virtuos ausgebildete Technik und unumschränkte Herrschaft über die kleine Welt der Tasten erfordert. Die Wirkung des Ganzen ist eine glänzende und bezweifeln wir nicht, daß der Schillermarsch einen permanenten Platz in den Repertoiren unserer concertirenden Pianisten finden wird.

C. Tausig, Op. 3. Hernani-Galopp für Pianoforte. Warschau, J. Kaufmann & Comp. Pr. $67^1/_2$ Kop.

Ein solides, effectvolles Tonstück voll Feuer und Leben, das auch nach rein musikalischer Seite manches Ungewöhnliche und Werthvolle aufweist. Im Tempo presto und prestissimo eilt der kurzathmige $^3/_4$ Tact durch 17 Druckseiten unaufhaltsam dahin, dem ausführenden Spieler kein geringes Stück Arbeit zumuthend, demselben bei glücklicher Ueberwindung aller Schwierigkeiten aber auch Dank und Lohn verheißend. Von tüchtigen Clavierkünstlern in den Concertsaal verpflanzt, wird sich der Hernani-Galopp ohne Zweifel als wirkungsvolles Tonstück die Gunst und den Beifall des Publicums erwerben. Bemerkt sei noch, daß C. Tausig's Op. 3 das erste Verlagswerk der obengenannten Firma Kaufmann & Comp. in Warschau bildet.

G. v. Lutzau, Op. 10. Fünf Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 20 Ngr.

G. v. Lutzau's „Lieder ohne Worte" sind vorwiegend lyrische Erzeugnisse einer gebildeten, wenn auch nicht originell schaffenden, Künstlernatur. Zartheit und elegische Weichheit, ein gewisses träumerisches Wesen, das uns sympathisch berührt, scheint aus den Compositionen zu sprechen. Wer die Sachen technisch zu bewältigen im Stande ist (die Schwierigkeiten sind nicht bedeutend), wird Freude daran haben. Die fünf, auch einzeln verkäuflichen Nummern des Heftes sind: Ruhe am See. Sois comme l'oiseau. Der träumende See. O, stille dies Verlangen. Vergißmeinnicht.

O. Bach, Sonate in A moll für Pianoforte solo. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 2 Thlr.

Ein weit ausgesponnenes Tonwerk in vier äußerlich von einander

getrennten Sätzen, die ihrer thematischen Physiognomie nach zu einem künstlerisch gedachten Ganzen sich zusammenreihen. Die Themen, zu Anfang des ersten Satzes an Franz Schubert (Op. 137 Nr. 3), im letzten an Mendelssohn lebhaft erinnernd, werden mit anerkennenswerthem Formgeschick verarbeitet. Nur macht sich in dieser Verarbeitung eine allzugroße Umständlichkeit bemerkbar, die einzelnen Partien zu auffallend den Charakter der Zerfahrenheit und Phrasenhaftigkeit aufdrückt und selbstverständlich der guten Wirkung schadet. Der Inhalt der Themen, zum Theil — wie schon bemerkt — entlehnt, ist an sich keineswegs ein so bedeutender, um, ohne den Selbstzwang einer schulmäßigen Bearbeitung, zu einer so oftmaligen Wiederkehr immer derselben Gedanken zu berechtigen. Der größere Theil der Sonate scheint übrigens mehr für Orgel, als ursprünglich für das Pianoforte gedacht zu sein. Eine übel klingende, durchaus unmotivirte, weil nicht zum charakteristischen Ausdrucke dienende Quinte im Andante (8.—9. Tact) ist dem Componisten wol unwillkürlich entschlüpft. Können wir der Sonate von O. Bach einen tiefer greifenden Kunstwerth auch nicht beimessen, so müssen wir doch dem Componisten zugestehen, daß er recht wacker gearbeitet hat und denjenigen Ernst der Kunst gegenüber zeigt, von dem sich voraussichtlich noch recht Gutes erwarten läßt.

J. H. Bonewitz, Op. 6. *Fantaisie en forme de Sonate.* Philadelphia, G. André. (Pr. ?)

Das Werk besteht aus drei Sätzen, welche, in die überlieferte Sonatenform gegossen, ganz unverkennbar das Gepräge vorbedachter Nachbildung an sich tragen. Von formellen Eigenthümlichkeiten, die zugleich auf einen mehr oder weniger individuell-selbständigen Gedankeninhalt deuten würden, ist demnach nicht die Rede. Dieser letztere läßt sich auf wenige Tacte reduciren. Das gesammte Figurenwerk — denn eigentlich musikalisch geschlossene Gedanken kommen nicht zur Erscheinung — ist offenbar den leichteren Sonaten Beethoven's entlehnt. Die Titelbezeichnung „Phantasie" ist keineswegs am rechten Orte. Geht aus Alledem hervor, daß die musikalisch-poetische Schaffens- und Gestaltungskraft des Componisten eine nur geringe ist, so müssen wir gleichwol zugestehen, daß die Musik, Spielern mittlerer Fertigkeit keinerlei Schwierigkeiten darbietend, „in die Ohren fällt", gut klingt und als „Uebungsstück" vorgerückteren Schülern in die Hände gegeben werden kann, zumal das Ganze mit seiner Haupttonart C moll einen gewissen gefälligen Ernst behauptet und von Trivialitäten sich fern hält.

H. J. van Eyken, Op. 3. Zwei Sonatinen für das Pianoforte. Amsterdam, Th. J. Roothaan. Nr. 1. Pr. 20 Ngr. Nr. 2. Pr. 23½ Ngr.

Zwei niedliche Tonerzeugnisse voll harmlosen, munteren Lebens, zu denen der Componist das tonliche Material von Mendelssohn und Rob. Schumann entlehnt. Des Letzteren allbekanntes „Album" hat unverkennbar einige Ausbeute gewährt. Die Schreibweise ist correct mit Ausnahme eines Tactes (s. Nr. 2, Pag. 9, 12. Tact).

Von der bekannten „Mustersammlung classischer Präludien, Fugen &c. von Bach, Scarlatti, Händel, Mozart u. A." für Pianoforte allein (Berlin, Schlesinger) liegen wiederum mehrere Nummern zur Anzeige vor. Nr. 9. Rondo (H moll) von Ph. Em. Bach, ein reizendes Tonstück voll melodischer und harmonischer Feinheiten, durch H. v. Bülow in den Concertsaal verpflanzt. Nr. 10. Andante de la Sonate, Op. 9 Nr. 2 von Joh. Chr. Bach. Nr. 12. Ciacoone mit 13 Veränderungen von Joh. Pachelbel (Pr. jeder einzelnen Piêce ⅙ Thlr.). Nr. 19. Célèbre Fantaisie Nr. 2 dédiée à sa Constance von W. A. Mozart (Pr. ⅓ Thlr.). Nr. 20. Menuetto von demselben (Pr. ⅙ Thlr.). Nr. 22. Gavotte mit sechs Variationen von J. P. Rameau (Pr. ⅓ Thlr.). — Von der bei Heinrichshofen in Magdeburg erschienenen „Sammlung der ansprechendsten Adagios, Menuetten, Scherzos &c. aus Beethoven's, Händel's, Haydn's und Mozart's Werken" für das Pianoforte zu vier Händen (von Burchard, Chwatal, Ehrlich, Klage, Ritter) liegen 64 Nummern im Preise von 5 bis 10 Ngr. vor. Den Freunden dieser Literatur möge dieser einfache Hinweis genügen. G. R.

H. Pätzold, Op. 2. Lyrisches Album für Piano. Acht Charakterstücke. Leipzig, J. Schuberth & Comp. Pr. 1 Thlr.

Je anspruchsloser ein Componist mit seinen herausgegebenen Compositionen auftritt, desto größer ist zumeist der innere Gehalt derselben. Auch die acht Charakterstücke unter dem bescheidenen Titel: „Lyrisches Album" werden dem ernsteren Musiker und Musikfreunde mehr Freude machen, als viele andere pomphaft angekündigte Nova's. Diese acht Characterstücke: „Nr. 1 Pastorale, Nr. 2 Scherzo, Nr. 3 A la Mazurka, Nr. 4 Burla, Präludium und Fuge, Nr. 5 Impromptu, Nr. 6 Arabeske, Nr. 7 Jagdlied und Nr. 8 Duett, Präludium und Fuge" sind musikalische Ergüsse, entsprungen aus verschiedenen Stimmungen, dem gemäß verschiedenen Charakters, aber den jedesmaligen Grundton festhaltend als unauslöschliches Gepräge. Die gediegene Arbeit, die so natürliche, ungekünstelte und doch so kunstvolle Verwebung und Verwandlung der Themata kennzeichnet in melodiöser, modulatorischer und kühn harmonischer Beziehung den streng geschulten Musiker, der auch kein Kostverächter des harmonischen Fortschrittes ist. Wir freuen uns aufrichtig dessen und empfehlen die acht Original-Charakterstücke von mittelschwerer Spielart allen Lehrern und Clavierspielern auf das Angelegentlichste. Die Nr. 1, 4, 5, 7 und 8 sagen uns am Meisten zu. Von diesem Perlenschmuck sind die Nummern 4, in der Fuge im ¹²/₁₆ Tact, und 8 die bedeutendsten und brillantesten. Wäre der Notenstich durchweg so schön und correct wie das Titelblatt, dann hätte die Verlagshandlung ein Werk comme il faut geschaffen, so aber ist der Druck, namentlich der von Nr. 6, unsauber und incorrect. Diese Nummer enthält auf drei Seiten allein in dem uns vorliegenden Exemplar 10 Druckfehler. Es sind dies falsche Noten und falsche Vorzeichnungen. Für diese Nummer hätte sich, der vielen besonderen Vorzeichnungen und der besseren Lesart wegen, ein Raum von 5 Seiten nothwendig gemacht. Bei einer zweiten Auflage möge der Verleger hierauf Rücksicht nehmen. Dadurch würde dies Werk bedeutend gewinnen. Ist auch das „Jagdlied" im Mendelssohn'schen und das „Impromptu" im Henselt'schen Style geschrieben, so hat sich der Componist doch in diesen Stücken seine volle Selbständigkeit bewahrt und Originale gegeben.

H. Schwantzer, Op. 9. *Polonaise brillante* pour le Piano. Berlin, Trautwein (M. Bahn). Pr. 22½ Ngr.

Der Componist dieser Polonaise, als geschätzter Musiker, Pianist, Organist und Lehrer des Clavierspiels am Stern'schen Conservatorium bekannt, giebt uns gleich anderen, größeren und gelungenen Werken, als Trios u. s. w., mit dieser Composition ein Musikstück von mittlerer Schwierigkeit, welches in seinen Claviereffecten, gut vorgetragen, auch stets die besten Eindrücke hinterlassen wird. Geben die verarbeiteten Gedanken in melodiöser, rhythmischer und harmonischer Beziehung, an C. M. v. Weber erinnernd, gerade nichts hervorragend Neues, so hat der Componist in seiner Es dur-Polonaise doch bekundet, daß er mit Talent begabt, stets mit Formengewandtheit zu schreiben versteht. Namentlich enthält im Trio die Polonaise in Satz und Harmonie hübsche Feinheiten, und unterscheidet sich dadurch von ähnlichen Compositionen „gewöhnlicher Mache." Wir können deshalb, bei guter Ausstattung, diese Polonaise allen Betheiligten bestens empfehlen.

Th. Rode.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Franz Liszt, Festmarsch nach Motiven von E. H. z. S. für großes Orchester componirt. Edition für Piano zu 4 Händen. Leipzig und New York, J. Schuberth. Pr. 1 Thlr.

Die künstlerische Zusammenfügung und Benutzung der „Motive", die sich durch zarten Ausdruck ebenso wie durch schwungvolle Kraft kennzeichnen, verleihen dem Ganzen ein wirklich festliches Gepräge, das denn auch nicht verfehlt, eine festliche Stimmung hervorzubringen. Das Tonstück, in dem vorliegenden Arrangement vom Componisten selbst besorgt, ist durchweg verständlich und ansprechend, die Schwierigkeiten der Ausführung nur unbedeutend und auch von minder technisch fertigen Spielern zu überwinden. G. R.

H. Schwantzer, Op. 5. Nachklänge. Sechs charakteristische Clavierstücke zu vier Händen in zwei Heften. Leipzig, J. Schuberth & Comp. Pr. à Heft ⅔ Thlr.

Jedes dieser zwei Hefte enthält drei charakteristisch gehaltene Musikstücke, die sich introduciren als: 1) Zur Abendstunde; 2) Aus der Jugendzeit; 3) Am Gebirgsbach; 4) Aus der Weihnachtszeit; 5) Aus stiller Sternennacht; 6) An wogender See. Alle sechs Stücke athmen, je nach der zu schildernden Situation, eine seltene Lebensfrische und enthalten darum eine wahrhafte Herzensmusik. Ihre Melodien, blühend, reizend, treffend und reich an Harmonie-Innerlichkeit, zeigen in schön erfundenen und durchgearbeiteten Motiven den gründlich gebildeten, denkenden Musiker. Um diese sechs Charakterstücke aber zur richtigen Wirkung zu erheben, bedarf es technisch reifer Spieler. Ist dies nicht der Fall, so lasse man seine Finger lieber davon. Da das Werk außerdem

von der Verlagshandlung sehr gut ausgestattet ist, so mögen Lehrende und Lernende der vierhändigen Claviermusik dieses Opus nicht unberücksichtigt lassen. Einige Druckfehler sind allerdings darin. So lese man auf dem fünften System der Primo-Stimme des Nr. 1 im vorletzten Tacte der fünften Seite die Noten es, d, c als drei Sechszehntel und nicht als 2 Sechszehntel und 1 Achtel. Bei Nr. 3 müssen in der Secondo-Stimme auf Seite 14 in der ersten Reihe des dritten Tactes die Noten e, g Sechszehntel sein. In der Nr. 4 setze man in der Secondo-Stimme beim dritten Tact des Des dur-Satzes auf Seite 2 vor b ein ♮, da die Harmonie as, g, h, f heißen muß. In der Nr. 5, Seite 7, lese man auf dem vierten Systeme des vierten Tactes in der linken Hand beim letzten Sechszehntel as, d zu f und in dem darauf folgenden Tact als ersten Accord in der linken Hand as, es, des. Auf Seite 8 desselben Stückes lese man auf dem fünften System im fünften Tacte die drei Achtelnote g statt a. Th. Rode.

Unterhaltungsmusik.

Tänze, Märsche.

Ernst Weißenborn, Capellmeister in Wesel, Tänze für Pianoforte. Scheiden, Walzer. Op. 24. Pr. 12½ Ngr. Roderich-Galopp über das Lied „Agathe" von Abt. Op. 26. Pr. 7½ Ngr. Das Stelldichein, Polka. Op. 27. Pr. 10 Ngr. Marsch für Pianoforte. Op. 29. Pr. 7½ Ngr. Rhein-Klänge, Walzer. Op. 28. Pr. 12½ Ngr. Frühlingsgefühle, Walzer. Op. 33. Pr. 10 Ngr. Erinnerung an Cassel, Galopp. Op. 32. Pr. 10 Ngr. Emma-Walzer. Op. 30. Pr. 15 Ngr. Erinnerung an Cöln, Polka-Mazurka. Op. 25. Pr. 7½ Ngr. Tyrolienne. Op. 34. Pr. 7½ Ngr. Cassel, Carl Luckhardt.

Vorliegende Tänze zeichnen sich sowol durch noble, glückliche melodische Erfindung, als auch durch gute Harmonisirung, die sogar bisweilen etwas neudeutsch klingt, sowie durch verhältnißmäßig originelle Rhythmik vor vielen andern Tanz-Ephemeren aus. Namentlich sind in dieser Beziehung nennenswerth die Walzer Op. 24, 28, 33 und 30. Das Clavier-Arrangement, namentlich die Führung der linken Hand, wünschten wir bisweilen etwas interessanter und moderner; die hübschen Tanz-Bluetten würden dadurch sehr gewinnen. Was aber diese Tänze für Orchester — die Orchesterstimmen sind durch die Verlagshandlung zu beziehen — besonders empfehlenswerth macht, das ist die ausgezeichnete Instrumentirung. Hr. Weißenborn war mehrere Jahre Mitglied der Weimarer Hofcapelle und zwar gerade zu der Periode, in welcher Liszt mit Meisterhand das Weimarer Musikleben leitete und in welcher Wagner's, Berlioz', Schumann's, Schubert's und seine eigenen Werke zur vollendeten Darstellung kamen. Hr. Weißenborn hat namentlich die neuere Instrumentationskunst auf das Gebiet der Tanzmusik übertragen; fast alle der genannten Tänze geben davon mehr oder weniger Zeugniß. Daß aber der Componist auch mit größeren Formen umzugehen weiß, bezeugen mehrere uns bekannte wirkungsvolle Ouverturen, ein großes Tongemälde: „Thüringer Wald-Skizzen" in zehn Bildern, mehrere Concertsätze für einzelne Instrumente und vor Allem eine Symphonie, die mehrmals mit entschiedenem Beifall aufgeführt worden ist. A. W. G.

Instructives.

Für Pianoforte.

J. S. Bach, Zwei Gavotten, Nr. 1 D moll und Nr. 2 G moll, für Pianoforte, revidirt und zum Vortrag eingerichtet von H. v. Bülow. Berlin, Bote & Bock. Pr. 4½ Ngr. n.

W. A. Mozart, Phantasie (C moll), revidirt und mit Vortragsbezeichnung versehen von Kroll. Ebendas. Pr. 6 Ngr. n.

Die Namen v. Bülow und F. Kroll sind Bürge dafür, daß die obigen Compositionen Bach's und Mozart's eine Interpretation erhalten haben, die jeder Lehrer mit Nutzen und Erfolg beim Unterrichte verwenden kann. Th. Rode.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 12. Juli 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 3.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beethoven's Missa solemnis und deren Stellung zur Gegenwart und zur Vergangenheit.

Erläutert von

Dr. F. P. Laurencin.

(Fortsetzung.)

Der specifisch katholische Kirchenstyl ist die weitaus bedeutendste, weil am meisten ausgreifende Schranke zwischen Bach und Beethoven, oder zwischen dem Style der H moll-Messe und jenem der Missa solemnis. Er gliedert sich für meine kunstgeschichtliche Anschauung in mehrere Gruppen. Die niederländische und Palestrina's Schule bildet die erste derselben. Es ist hier jene Richtung vertreten, die wol am Klarsten durch den Ausdruck: religiös-christliche Stimmungsmusik, in dieser Worte allgemeinstem Sinne, gezeichnet ist. Man könnte sie — noch charakteristischer — das in Töne übersetzte reine, in sich selbst ganz ununterschiedene Urchristenthum nennen. Dieser lediglich gottbeschauliche und in die einfachsten Accordformen, wie in die durchsichtigste Contrapunctik der entweder nachahmungsartigen oder canonischen Durchführungsweise eines bald gegebenen, bald erfundenen Themas (cantus firmus) geprägte Zug der erstchristlichen Kirchenmusik schlingt sich durch alle Werke fort, die etwa bis an die Zeit der beiden Gabrieli heranreichen. In den geistlichen Tonwerken dieser beiden Meister und in denen ihrer Nachfolger, worunter etwa noch mit ganz besonderem Nachdrucke auf Carissimi und Luca Marenzio hinzudeuten wäre, tritt ein für den damaligen Standpunct des Kirchenstyls bedeutungsvoller Ausnahmsmoment zu Tage. Dieser giebt sich — Seitens der Textauffassung — durch das Streben nach symbolisch-dramatischer Ausgestaltung der Kirchenworte kund. Diese letztere entspricht wol am meisten dem Geiste des Katholicismus mit seiner Fülle von sinnbildlichen Ceremonien. Musikalisch genommen, macht sich schon in dieser zweiten Gruppe eine breitere Melodik, eine nach anderen als Dreiklangsbildungen ausgreifende Harmonik, ja sogar schon eine größere Freiheit und Mannigfaltigkeit des Rhythmenlebens geltend. Dieser neue Umschwung vollbringt sich — nach einigem Hin- und Herschwanken zwischen seinem Selbst und seiner unmittelbaren Vergangenheit — zu immer deutlicherem Ausspruche bis zu den letzten Neapolitanern und Venetianern. Die Richtung dieser Meister bildet nun die dritte Gruppe. Dieselbe giebt sich in der Hauptsache schon als ein Uebertritt in eine neue Phase des Kirchenstyls zu erkennen. Hier durchkreuzen einander in unversöhntem Kampfe die Einflüsse der urchristlichen Schule der Kirchenmusik mit den zuvor angedeuteten Errungenschaften der später gekommenen freieren Sänger des Höchsten, die ich eben namentlich bezeichnet habe. Es bildet sich da eine Art Mittelding zwischen beiden Extremen heraus, und dieses dient als Brücke zu dem später aufgetauchten, wesentlich melodischen Kirchenstyle Haydn's und Mozart's, der vierten Gruppe. An Seite dieser Umsturzpartei macht sich als fünftes Glied einer so vielfach verzweigten Kette von Trägern des religiös-musikalischen Erkennens und Gestaltens eine Reihe von Mittelsmännern bemerkbar; es sind dies die Rationalisten unter den kirchlichen Tonsetzern. Die hervorragendsten Häupter dieser Schule heißen, bezüglich der altchristlichen Vergangenheit, Caldara und Tuma. Im Hinblicke auf den von wesentlich rationalistischer Seite her wider Haydn's und Mozart's Kirchenstyl geführten Gegenstoß sind unter den katholischen Kirchencomponisten vorzugsweise Abt Vogler und Cherubini zu nennen. Die Vertreter dieser fünften Grundrichtung des geistlichen Styls wesentlich katholischer Färbung unterscheiden sich aber so genau von einander, daß auch hier ein getrenntes Betrachten ihrer Wege nöthig wird. Caldara und Tuma vertreten mit der ganzen Schaar ihrer theils glücklichen, theils geistlosen Epigonen den Rationalismus auf religiös-musikalischem Gebiete in durchgreifendstem, weil ausschließlichem Sinne. Der erstgenannte Meister stellt sich zu diesem Ende auf den Boden seiner großen Vorgänger in Italien. Er benutzt deren Errungenschaften vollständig, sofern diese schon ursprünglich im Einklange stehen mit dem Geiste schlechthin verstandesmäßiger Auffassung des Inhaltes der christlichen Kirche und ihrer Lehre. Dahin gehört nun auf einer Seite die einfache Art der Melodik, Harmonik und Rhythmik, auf der anderen hingegen das von Stufe zu Stufe verwicklungsreicher sich gestaltende, contrapunctische Element der altitalienischen Schule. Von den Reformen der späteren Meister Italiens auf melodischem Gebiete nimmt jedoch Caldara, als nach seiner Ansicht verweichlichend und verflachend, beinahe gänzlichen Umgang. Er setzt vielmehr

an deren Stelle das Ziehen immer weiterer Kreise in Rücksicht auf contrapunctisch-thematische Arbeit. Die dialektische Methode spielt in Caldara's Kirchenmusik eine der bedeutendsten Rollen, und dieser charakteristische Zug entspricht vollends dem Gedanken und Ziele des Rationalismus auf religiös-künstlerischem Gebiete. Stützt sich nun Caldara's verstandesmäßiges Gottbeschauen in der Hauptsache entschieden auf den Boden der reinen, weder versüßlichten, noch sonst nach irgend einer Seite hin verflachten Schule der Altitaliener; so fußt hingegen Tuma's Kirchenmusik entschieden auf jener Grundlage, die sich dem Schauen des Verstandes, als dem auffälligsten Merkmale Bach'scher Art und Weise, ergiebt. Tuma's thematische Arbeit ist wol die reichhaltigste, welcher man zu jener Zeit auf süddeutschem Boden begegnet. Jede Stimme seiner bald ein-, bald mehrchörig geformten Tongebilde singt aus ihrem Vollsten, Innersten heraus. Eben dasselbe gilt von Tuma's oft sehr verzweigter Art der Instrumentirungskunst. In allem Einzelnen seiner Kirchenwerke lebt der Geist selbständigster Melodik. Und der aus diesen Einzelheiten entsprießende, allgemeine gesangliche Strom bildet wieder eine ganz abgeschlossene Welt. Die Absicht, jedem Stimmengliede eine höchst persönliche, parlamentarische Gewalt einzuräumen, kommt in Tuma's Kirchenmusik, wie in jener Bach's, zu vollgültigem Durchbruche, ohne auch nur in Einem Zuge nach der Sandwüste des blos Gemachten, der hohlen Absichtlichkeit, also nach der schlechten, negativen Seite des Rationalismus, abzuirren. Bei Tuma, wie bei Bach, findet sich ferner — trotz dieses überall durchschlagenden, scharflogischen Verstandes — die religiöse, in der Kraft ungeheuchelten Gefühls gottbeschauliche Stimmung immer gewahrt. Der eine wie der andere Meister beurkundet auch in dem Festhalten dieses einen Zuges die Strenge und Folgerichtigkeit seiner rationalistischen Lebensanschauung. Wie haarscharf endlich Tuma mit Bach sogar in der Anwendung einzelner Accorde und Accordfolgen, namentlich in der Benutzung der sogenannten Vorhalte, zusammentrifft, zeigt Jedem, der zu solchem Vergleiche Zeit und Lust hat, ein aufmerksamer Blick in die Partituren beider Meister. Tuma nimmt zu Bach beiläufig dieselbe Stellung ein, wie etwa in neueren Tagen Mendelssohn's beste Werke kirchlicher Richtung zu denjenigen, die den Namen des großen Leipziger Cantors tragen. Nur möchte ich Tuma als eine bei Weitem innerlichere, vom Weltthume unbeirrtere Künstlernatur bezeichnen, als es jene des Paulus- und Eliassängers, und vollends jene des hier und da etwas trockenen Psalmisten in modernem Gewande gewesen. Das Leben der religiösen Stimmung, wie dieses in Palestrina und dessen ersten Schülern seine reinsten Schwingen kundgegeben, ist in Tuma's Rationalismus ebenso wenig über Bord geworfen, wie in jenem Bach's. Es erscheint eben nur da wie dort nach der Verstandesseite hin durchklärter. Hingegen tritt der Drang nach symbolisch-dramatischer Abspiegelung der heiligen Worte durch Musik sowol bei Bach, als bei Tuma in den Hintergrund. Er äußert sich da wie dort nur in der Betonung gewisser Bibel- und Kirchentextstellen, deren Wesenheit, jede unmittelbare Einwirkung des denkenden Verstandes ausschließend, lediglich an den Herzschlag und an die Phantasie des geistvollen Christen sich wendet. Hierher gehört das wesentlich Wunderbare oder — wenn man will — Romantische in den Worten der Schrift und Kirche, wie z. B. die Schilderung des Menschwerdungsactes, der Passion, der Himmelfahrt Christi u. s. w.

Ganz verschieden hiervon stellen sich die Ergebnisse des durch die Kirchencomponisten Vogler und Cherubini vertretenen Nationalismus an das Licht. Hier paart sich in merkwürdigem Sinne die schärfste Verstandeskraft mit der eigenthümlichsten phantastischen Symbolisirungsgabe. Hier zeigen sich schon nach vielen Seiten hin entwickelte Keime jenes in späteren Tagen herausgebildeten dramatischen Kirchenstyls. Ich habe die Bedeutung dieses letzteren seiner Zeit (N. Zeitschr. f. M., Jahrgang 1857) so ausführlich erläutert, daß ich hier wol nur auf damals Gesagtes hinzuweisen brauche. Auch dürften Diejenigen, welche meine Schrift „Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen“ einiger Aufmerksamkeit gewürdigt haben, vollkommen im Klaren sein über jene Stellung, welche die Kirchencomponisten Vogler und Cherubini sowol zu einander, als zu der Gesammtentwicklung der geistlichen Musik — nach meiner Ansicht wenigstens — einnehmen. Ich verweise diesfalls auf Seite 35—43 der eben erwähnten Schrift. Nur über den Zusammenhang dieser beiden Meister mit dem Bestreben und Erfüllen Beethoven's auf kirchlichem Tongebiete sei mir an dieser Stelle noch ein kurzes Wort vergönnt. Allerdings nimmt das symbolisch-dramatische Element in der Kirchenmusik Vogler's und Cherubini's schon eine hervorragende Stellung ein. Spricht man von recht eigentlich katholischen Kirchencomponisten, dann müssen diese beiden Tondichter in erster Reihe genannt werden; denn ihnen ist es, wie keinem ihrer großen Vorgänger gelungen, das überreiche Ceremoniell dieses Ritus durch einen wahrhaft festlichen Tonschmuck zu versinnlichen. Auch hat die Kirchenmusik Vogler's und Cherubini's zuerst die Kraft bethätigt, den Meß- und überhaupt Psalmentext bis in seine einzelnsten Situationszüge, ja sogar bis in das letzte Glied seiner hervorragendsten Sätze und Worte zu zerlegen. Sie war es denn, welche zuerst durch alle mögliche Art von Tonmalerei den Inhalt des heiligen Wortes nicht allein dem Verstande, sondern sogar der Vorstellungskraft oder — wenn man will — der Phantasie so nahe wie nur immer möglich entgegengeführt hat. Vogler's und Cherubini's Kirchenmusik ist daher, in diesem Sinne aufgefaßt, die unmittelbarste Vorläuferin der Beethoven'schen Missa solemnis, dieser Quintessenz aller symbolisch-musikalischen Theosophie. Dessenungeachtet ist der Zusammenhang der Kirchenmusik des deutschen Abtes und des kosmopolitischen Fremdländers mit der in Beethoven's 123. Werke niedergelegten religiösen Kunstanschauung und Gestaltungsweise ein nur äußerlicher. Trotz aller Glanzseiten verhält sich die Art der Gottesdienstfeier Vogler's und Cherubini's zu jener Beethoven's einerseits nur wie das Weltthum zum Geiste, andrerseits wie der einseitige Verstand oder wie die mit großer Denkkraft gepaarte Phantasie zum ganzen, in und mit sich selbst versöhnten Menschen. Dort liegt die größte Stärke in dem Ausbeuten des Mittels einer äußerst wirkungshaltigen Tonmalerei und einer auf die Spitze aller dialektischen Kunst gestellten Harmonik, Contrapunctik und Rhythmik zum Hauptzwecke der Kunst, oder — noch bezeichnender ausgedrückt — zum höchsten Ziele der musikalischen Religion. Hier dient hingegen die prachtvolle, äußere Ausstattung durch Töne nur als Mittel zur möglichst klaren Herausstellung des Gottgedankens in dem All und in jeder Einzelheit seiner Erscheinungsarten. Ohne alle Frage ist jedoch der durch Vogler's und Cherubini's Kirchenmusik herbeigeführte Umschwung nach Vorwärts sehr hoch anzuschlagen, und es bleibt diese unzweifelhaft eine der sichersten Brücken zu dem That gewordenen Gedanken der Beethoven'schen Missa solemnis.

Unter den Rationalisten, sofern sie als Katholiken den

katholischen Meßtext musikalisch illustrirt haben, wären fast ebenso viele gewichtvolle Namen und Werke zu nennen, wie auf dem Gebiete der specifisch protestantischen Kirchenmusik. Ich habe die hervorragendsten Männer dieser Richtung in meiner mehrfach angeführten Schrift „Zur Geschichte der Kirchenmusik ꝛc." nach beiden Seiten hin theils genannt, theils eingehend geschildert. Es genüge daher in Betreff dieses Punctes der einfache Hinweis auf meine frühere Arbeit. Ich will hier nur erwähnen, daß in Bezug auf den Hauptgegenstand dieser Abhandlung, auf Beethoven's zweite Messe und die hieraus dem Kirchenstyle erwachsenen Reformen, an dieser Stelle vorzüglich der ersten Messe und der beiden Seelenmessen W. J. Tomaschek's gedacht werden müsse. Denn in diesen Tonwerken tritt das symbolisch-dramatische Element des katholischen Kirchenstyls theils auf der Grundlage Vogler'scher Auffassung, theils auf derjenigen, die durch Tomaschek's ausgeprägte Künstlernatur selbst urbar gemacht worden ist, schon mit einer ganz bedeutenden Schwungkraft und mit sehr entschiedenem Tone an das Licht. Hier findet auch der katholische Kirchencomponist Schnabel, mit seiner auf Händel'scher Grundlage aufgerichteten, ascetisch tiefen Auffassung und Wiedergabe des Meß- und Psalmentextes, sowie endlich so würdige Häupter, wie u. A. Brixi, Czernohorskj, Soyka und der in neuesten Tagen aufgetauchte Componist Kempter, eine gebührende Stelle der Würdigung. Nicht minder wichtig ist hier die Erwähnung J. G. Naumann's. Dieser weitaus hervorragendste unter den katholischen Kirchencomponisten der mittleren und letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hat theils auf Händel'scher Grundlage, theils auf jener der letzten Ausläufer des alten Neapel und Venetien seinen religiös-musikalischen Nationalismus erbaut. Ich habe diesem Meister auf Seite 25—28 meiner mehrfach erwähnten Schrift über Kirchenmusik ein ausführlicheres Wort geweiht, auf das ich hier hinzudeuten Anlaß nehme.

Ueber die Stellung der Haydn-Mozart'schen Kirchenmusik zu unserer Zeit habe ich mich in diesen Blättern schon mehrfach und ausführlich erklärt; es bedarf daher hierüber keines Wortes mehr. Wer die Lichtseiten und Schwächen dieser Abart des sogenannten Kirchenstyls kennt, der ist auch vollends im Klaren über dessen wesentlich negative Stellung zur zweiten Messe Beethoven's, einem der innerlichsten Tongedichte jeder Zeit und Art.

(Schluß folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Moritz Fürstenau, K. S. Kammermusikus, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen Johann Georg II.—IV., unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte Dresdens. Mit einer Ansicht des ersten zu Dresden erbauten Komödienhauses. Dresden, Rudolf Kuntze. 1861. Großoctav 328.

In diesem Buche, welches gewissermaßen eine Ergänzung zu desselben Verfassers Beiträgen zur Geschichte der Dresdener Capelle bildet, ist das mühselig aus alten Rechnungen, Brückenamtsregistern und andern Urkunden zusammengesuchte Material, so zu sagen, dem Verfasser über den Kopf gewachsen; er hat nicht vermocht, es zu einem anschaulichen Bilde des Dresdener Musiklebens in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts plastisch zu gestalten. Mag dies nun gar nicht in seiner Absicht gelegen haben oder über die ihm beschiedenen Kräfte gegangen sein, so fühlt man sich ihm dennoch ob des darauf verwandten Fleißes zu Danke verpflichtet. Noch ein Paar Dutzend solcher Arbeiten aus Wien, Berlin, Hamburg, Cassel, Mannheim u. s. w., und eine allgemeine Geschichte der deutschen Oper des 17. Jahrhunderts kann in Angriff genommen werden.

In der Natur derartiger Vorarbeiten liegt es, daß das größere Publicum nur geringen Antheil daran nehmen kann. Es gehört schon ein geborener Dresdener dazu, um sich an der Nachricht zu erwärmen, daß in dem am 2. December 1650 bei Hofe aufgeführten Ballet „Von dem Paris und der Helena" zwei Silene auftraten, die durch Hans Abraham v. Schleinitz und Daniel v. Schweingen dargestellet wurden, oder daß „bei dem Johannisspiel im Jahre 1503 1 Groschen für Stecknadeln an die Jungfrauen im Spiel, sowie 20 Groschen an Hrn. Koler für Aufbewahrung eines lodichen Pelzes, daß ihm die Motten nicht Schaden thun, verausgabt wurden." Mich wenigstens läßt dieses allerdings höchst merkwürdige Factum so ziemlich kalt, und deshalb beschränke ich mich darauf, für den musikalischen Leserkreis dieser Zeitung folgenden kurzen Inhalt des ganzen Buches auszuziehen.

1) Die Leiter der kurfürstlichen Capelle unter Johann Georg I. 1611—56, J. Georg II. 56—80, J. Georg III. 80—91 und J. Georg IV. 91—94 waren nach und nebeneinander: der berühmte Heinrich Schütz (Sagittarius) geb. 1585, ein Schüler Giov. Gabrieli's, erster Capellmeister, mit Unterbrechungen von 1615—72, Hoffonz 42—55, der Castrat Bontempi etwa 60—80, Albrici 63—83, Perandi 63—75, Carlo Pallavicini 67—88, Novelli seit 72, Cherici seit 75, Bernhardt 76—92, Furchheim bis 82, Christian Ritter seit 82, Strungk seit 88, Grua seit 92.

2) Die kurfürstl. Capelle, einschließlich der Sänger, bestand 1651 aus 18 Mitgliedern, mit 3011 Fl. 11 Gr. 4 Pf. Gehalt; neben derselben hielt der die italienische Musik liebende Kurprinz noch eine Capelle von 13 Musikern und Sängern und 5 Capell- und Instrumentisten-Knaben (heut zu Tage würde man sie Aspiranten nennen, es waren auch damals schon einige sehr alte Knaben darunter). Unter den Sängern figurirt als erster Cappon und Discantist der schon erwähnte Bontempi, zugleich aber noch ein alter Falsettist: Heinrich Stroh, als letzter Mohikaner. 1656, beim Regierungsantritt J. Georg II., werden diese beiden Capellen vereinigt, jedoch einige Mitglieder entlassen. Wahrscheinlicher Bestand: 17 Instrumentisten, 6 Capellknaben, 14 Sänger.

1663 betrug der Etat: 6498 Thlr. 22 Gr., 1680 schon 16820 Thlr. und 1689 kosteten die Capelle 8571 Fl. 9 Gr., die Italiener 6628 Fl. 12 Gr., die Komödianten 2000 Fl., die Trompeter und Pauker 3657 Fl. 3 Gr., die Violinisten erhielten durchschnittlich 200—300 Thlr., die italienischen Sänger 600 Thlr., die Sängerinnen 1500 Thlr., die beiden Capellmeister Bernhardt und Strungk 700 und 600 Thlr. Gehalt. Da der heutige Werth des Geldes um das Doppelte gegen den damaligen gesunken ist, so ergiebt sich daraus, daß der Gesang damals geringer, das Instrumentenspiel besser bezahlt wurde als heut zu Tage.

1611 kostete eine Baßgeige 20 Thlr., eine Viola-Bastarde 12 Thlr., eine Tenorgeige 4 Thlr., eine Discantgeige $5^1/_3$ Fl.

3) Am 1. August 1664 ward der Grundstein zu dem alten Dresdener Komödienhause gelegt, welches am 27. Januar 67 mit der Oper „Il Teseo" eingeweiht wurde. Es faßte bequem 2000 Zuschauer; Erbauer war Caspar v. Klengel. 1685

ward eine national-italienische Oper eingerichtet. Die erste Sängerin Margarita Salicola, genannt La Bella, wurde dazu von Venedig aus dem Dienste des Herzogs von Mantua entführt, welcher dieserhalb dem Kurfürsten eine Herausforderung zugehen ließ. La Bella Margarita, welche beiläufig 1693 bei ihrem Abgange von Dresden 1947 Thlr. Schulden hinterließ, wohnte „in des Oberlandbaumeister Schrammens Hause, dem Stalleingang gleich über, deren Stimme so lieb und stark von Klang als eine Trompete." Schon im Jahre 1684 waren in der Truppe des Magister Velthen die ersten Frauenzimmer (die Velthen, deren Schwester die Baumbacherin, und Sara v. Boxberg) in der Komödie aufgetreten.

4) Die am kurfürstl. Hofe und später im Komödienhause aufgeführten Opern sind:

1627 „Daphne" von Heinrich Schütz, im Hoflager von Torgau.

1638 „Orpheus und Eurydice" von demselben, in Dresden.

1662 „Paris" von Bontempi.

[In der italienischen Vorrede zur gestochenen Partitur dieser Oper sagt der Componist: „Ich hätte mit großartigeren Weisen die Ausführung dieser Nummern unternehmen können, aber um nicht gleichfalls das Drama mit dem Oratorium zu vermengen und verständigen Leuten nicht zu zeigen, ich habe keine Kenntniß von dem Leben der Natur, bestehend im Pompe jener ungeheuerlichen Modulationen, die von einem Extrem zum andern eilen, ohne irgend welche richtige Mitte einzuhalten, und da ich wußte, daß die übernatürlichen Compositionen eher Ausschweifungen des Genies, denn Arbeiten des Geistes sind, — so hatte ich mir das natürliche Sprechen als Vorbild genommen (l'imitatione del parlar naturale), welches ich als das Sternbild ansah, das dergleichen Compositionen beim Dahinschiffen unter dem Himmel der Theater leitet, hauptsächlich weil die Bühne zum Unterschiede von der Kirche jene Modulation nicht zuläßt, über welche sich Figuren der Gleichheit, der Nachahmung oder des thematischen Gegensatzes bilden lassen." Man sollte hierbei fast an die sogenannte Melodie der Sprache denken; es mag aber mit der Bontempi'schen Regeneratorschaft nicht so weit hergewesen sein, wie aus dem Seite 240 angeführten Urtheile eines Zeitgenossen hervorgeht, der den Dresdener Capellmeistern in der Kirchenmusik eine „neue hüpferliche Manier" vorwirft.]

1667 „Il Teseo",

1671 „Apollo und Daphne" (Deutsch),

1673 „Jupiter e Jo",

1686 „Alarico", sämmtlich wahrscheinlich von Bontempi,

1687 „La Gerusalemme liberata" von Carlo Pallavicini,

1689 „L'Antiope" von demselben, vollendet von Strungk,

1693 „Camillo generoso" und „L'Arsinoe",

1694 „Alerano e Adelais", wahrscheinlich von Strungk.

Der Capellmeister Strungk leitete seit 1692 zugleich ein Filial der Dresdener italienischen Oper in Leipzig (während der Meßzeit). Von dort aufgeführten Opern sind noch zu nennen:

1693 „Alceste" von Strungk und „Il Nerone" von Carlo Pallavicini.

Der Verfasser verspricht in der Vorrede eine Fortsetzung seines Werks, „wenn diese durch freundliche Theilnahme des Publicums ermöglicht wird", und will am Schlusse desselben eine Notenbeilage aus der Dresdener Kirchen-, Opern- und Kammermusik der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geben. Der Quellen hierfür sind leider nur wenige, da bei der Beschießung Dresdens 1760 das prinzliche Palais (jetzt Ständehaus) mit der ganzen Musikalien- und Instrumenten-Sammlung abgebrannt ist.

DAS.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Repertorium für deutschen Männergesang. Auswahl beliebter bis jetzt noch ungedruckter Männerquartetten, gesammelt und herausgegeben von Herm. Langer. Heft IV. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Unstreitig ist dieses Repertorium das Beste, was die neuere Zeit für den Männergesang den Vereinen darbringt. Der Herausgeber, Dirigent des rühmlichst bekannten Universitäts-Gesangvereins der Pauliner zu Leipzig, versteht mit Geschmack und feinem Sinn zu wählen und nimmt nur solche Compositionen in das genannte Sammelwerk auf, welche auch in der Musikgattung die Richtung nach dem Edleren auf hervorstechendere Weise vertreten. Es gab eine Zeit in der Männergesangsliteratur, die man vielleicht „liederliche Periode" nennen könnte. Hier war es hauptsächlich auf eine Wirkung der untergeordnetsten Art abgesehen — die Kneipenvereine fanden dabei ihre vollste Rechnung. Das Triviale, die talentloseste Mache, ohne allen Funken von musikalischer Erfindung, wurde von den Verlegeranzeigen für populär ausgegeben; hauptsächlich entstand eine wahre Fluth sogenannter humoristischer Gesänge, an denen das einzig Spaßhafte war, daß man über ihre Dummheit lachen mußte. Denn mancher sonst ganz ehrenwerthe Musikphilister, der vielleicht in seinem Leben ein paar unverdauliche Kirchencantaten zusammengeleimt hatte, fühlte sich bei dem allgemeinen Drange nach „Beliebtheit" unter den Männervereinen versucht, einem tiefgefühlten Bedürfnisse nach „humoristischen Sachen" mit abzuhelfen und die feierliche Amtsmiene in eine Polkaphysiognomie umzuwandeln. Was für ungeheuerliche Abgeschmacktheiten da zum Vorschein kamen, brauche ich Literaturkundigen nicht nachzuweisen. Die Stelle, die sie einnehmen sollten, ist ihnen geworden — in den Maculaturregalen der Verleger.

Es ist schon oft in d. B. ausgesprochen worden, in welcher Sphäre der vierstimmige Männergesang sich zu bewegen habe, wenn er seinem Wesen entsprechen und eine künstlerische Wirkung erzielen will. Diejenigen Componisten, welche mit echter Erfindungsgabe innerhalb seiner natürlichen Grenzen geschaffen haben, sind daher von dem überwuchernden Schmarotzerthum nicht verdrängt worden; das Bessere mußte siegen, und hat selbst bei solchen Vereinen, die überwiegend die oben bezeichnete Richtung aus Mangel an Einsicht und Geschmack gepflegt haben, die Oberhand gewonnen. Solchen Vereinen wird daher das vorliegende vierte Heft des Repertoriums wiederum eine sehr willkommene Gabe sein. Es sorgt für verschiedene Bedürfnisse. Die Sammlung eröffnet das Chamisso'sche „Kraft der Erde, Licht der Sonne, schäumt der edle Wein", das S. Jadassohn in seinem gedrungenen, kernigen Wesen trefflich erfaßt und zu einem wahren Kernliede des deutschen Männergesangs gestaltet hat. Fest, wie gepanzert schreiten die Harmonien einher; von ihnen getragen klingt uns eine männlich-charaktervolle Melodie entgegen, die um so wirksamer ist, je mehr sie von einer frischen, sehr bezeichnenden Rhythmik gehoben wird. In Nr. 2 begegnen wir dem Herausgeber, der bereits in den früheren drei Heften Gaben von sich niedergelegt hat, die jedoch immer auf lyrischem Boden sich bewegten.

In dem vorliegenden „Wer muß denn nur gestorben sein“ von Herm. Lingg hat er dem komischen Ton des Gedichtes eine interessante musikalische Seite abgewonnen. Die Komik ist nicht derb und grob, nicht nach einer wohlfeilen Wirkung haschend, sondern fein und launig, die musikalische Structur einfach und klar; das Ganze, gut erfaßt und wiedergegeben, von erheiternder Wirkung. Es versteht sich von selbst, daß zum Vortrag Leute gehören, die den gewöhnlichen „loslegenden“ Männergesangston nicht kennen. Besonders wirken die Bässe nach der komischen Seite hin sehr gut. „Treue Liebe“ Nr. 3 von Taubert hält sich in den Grenzen einer einfachen Empfindung von gesundem Ausdruck; es fließt Alles glatt dahin, ohne sich durch einen besonderen Reiz hervorzuthun. Dagegen zeichnet sich das folgende „Soldatenlied“ von F. Hiller durch frisches, keckes Wesen, Leben athmende Melodie und Rhythmik aus und dürfte sehr bald ein Lieblingslied der Vereine werden. Das „Abendlied“ von A. Krause ist in der Stimmung dem Taubert'schen (Nr. 3) verwandt; die Erfindung ist wol etwas schwach zu nennen, es fließt gut und läßt sich bequem singen. An solchen Liedern fehlt es nicht. Der Herausgeber hätte vielleicht, da ein ähnliches die Sammlung schon enthält, einem anderen diesen Platz anweisen sollen. „Das Lied von Herrn und Madame Schmetterling“ von C. G. Reissiger steht zwar in der musikalischen Erfindung nicht sehr hoch, auch ist das Humoristische nicht gerade schlagend ausgeprägt — das Packende und Zündende war überhaupt nicht Reissiger's Stärke —; er weiß aber eine gewisse gewinnende Saite darin anzuschlagen, die nicht allzu hohen Ansprüchen Befriedigung gewähren wird. Gewissen Wendungen, die sich bei Reissiger in seinen Männergesangscompositionen immer wiederholen, und die merkwürdig in komischen Liedern wie in lyrischen wiederkehren, obwol sie blos letzteren angemessen sind, begegnet man auch in der vorliegenden Composition. Die Wirkung dieses Liedes wird von dem richtigen Vortrage abhängig sein; das, was der Componist mehr erstrebt als ausgedrückt hat, müssen die Sänger durch sinnentsprechende Auffassung ergänzen.

Emanuel Klitzsch.

Das erste Thüringer Männergesangs-Fest in Weimar

am 25.—27. Juni.

Die letzten Töne des in jeder Weise als höchst gelungen von allen Theilnehmern bezeichneten, unvergeßlichen Festes sind verklungen, und uns bleibt die angenehme Aufgabe, eine kleine Skizze von dieser Thüringischen Sängervereinigung in d. Bl. niederzulegen. Gestatten Sie mir aber, daß ich sogleich zu der Hauptsache, zu den musikalischen Aufführungen selbst, schreite, ohne mich bei den Aeußerlichkeiten, die allerdings auch in jeder Weise das Fest verschönerten, weiter aufzuhalten. Daß man von Weimar etwas Nichtgewöhnliches erwarten durfte, dafür bürgten wol die Namen: Franz Liszt, Carl Stör und Richard Pohl. Ersterer hatte zwar alle persönliche Leitung in bekannter Weise abgelehnt und den beiden zuletzt genannten Herren übertragen, welche denn das auf sie gesetzte Vertrauen in wirklich ausgezeichneter Weise rechtfertigten. Daß aber Liszt den ersten Impuls zu unserem Feste gab und dasselbe in zuvorkommendster Weise allseitig unterstützte, muß besonders gerühmt werden. Schon am Montage (24. Juni) versammelte sich eine ansehnliche Menge angekommener Sänger Nachmittags 5 Uhr in der Stadtkirche zu einer Vorprobe für das Kirchenconcert. Des Festdirigenten Stör treffliche Leitung, das ausgezeichnete Programm, sowie die vorzüglichen Kräfte ließen für den kommenden Tag das Beste erwarten. In der Hauptprobe am 25. Juni, früh 9 Uhr, wußte der Festdirigent ein so vorzügliches Ensemble zu erzielen, daß er sich alsbald das vollkommene Vertrauen aller Mitwirkenden erwarb. Nachmittags 3 Uhr, nach Ankunft unseres kunstsinnigen Großherzogs, begann das wirklich imposante Kirchenconcert unter der zahlreichsten Theilnahme des Publicums. Prof. Töpfer spielte eine großartige, sich allmälig steigernde freie Phantasie über den evangelischen Heldenchoral „Eine feste Burg“ ꝛc. und bewährte seinen alten Ruhm als bedeutender Orgelvirtuos und unerreichter Improvisator, worauf sich unmittelbar das genannte, mächtig wirkende Kernlied, für Männerstimmen von Musik-Dir. Montag gesetzt, unter Begleitung der vollen Orgel und der Blasinstrumente anschloß. Die beiden älteren Kirchensätze: Cantate Domino canticum novum von L. Haßler und „Jesu Leiden, Kreuz und Pein“ von Ad. Gumpeltzhaimer kamen vortrefflich zur Geltung. Daß die HH. Stör und Pohl Fr. Schubert's wenig bekannte achtstimmige Hymne „Herr, unser Gott, erhöre unser Flehen“ ꝛc. in das Programm aufgenommen hatten, verdient den besten Dank. Auf Liszt's neue kirchliche Composition „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ ꝛc. für Männerchor und großes Orchester ꝛc. war man sichtlich gespannt, und es machte diese grandiose, ganz für große Gesangsmassen berechnete und dabei nicht sehr schwierige Tondichtung einen überwältigenden Eindruck. Die einzelnen Motive in ihrer erhabenen Einfachheit waren granitnen Felsensäulen zu vergleichen, während die zarten Antithesen an die belebenden Strahlen der aufgehenden Frühlingssonne, welche sich in tausend Blumenkelchen und Thautropfen spiegelt, lebhaft erinnerten. Wagner's „Liebesmahl der Apostel“, obwol eine frühere Arbeit des Dichtercomponisten, erwarb sich ebenfalls großen Beifall; die Execution war ausgezeichnet. Einen würdigen Schluß machte Händel's unvergleichlicher Schlußchor aus dem „Messias“ (II. Theil), welcher, von Prof. Töpfer sehr gelungen für Männerchor und obligate Orgel arrangirt, von Musik-Dir. Stör mit einer sehr wirkungsvollen Begleitung von Blasinstrumenten versehen worden. Die Orgelpartie wurde von dem Organisten Gottschalg aus Tieffurth ausgeführt. Dieses wirklich ausgezeichnete Concert wurde allgemein als die Perle unserer Festtage bezeichnet, und man verlangte allgemein eine Wiederholung desselben zum dritten Sängertage, was aber der Festdirigent aus mehrfachen Gründen ablehnen mußte. Zu bedauern war es, daß Hr. v. Milde, unser rühmlichst bekannter Kammersänger, verhindert war, eine der herrlichen Arien von Seb. Bach vorzutragen.

Auch in der Hauptprobe zum zweiten Sängertage wußte unser Festdirigent die ansehnlichen Sängermassen (900—1000 Sänger) vortrefflich zu führen, so daß ihm ein allgemeines Hoch entgegentönte, als er das Dirigentenpult betrat. Franz Liszt wurde mit nicht enden wollendem Applause empfangen, als er sich der festlich geschmückten Sängerhalle näherte.

Vor der Hauptaufführung versammelten sich die anwesenden Sänger auf dem geräumigen Marktplatze unter dem Schmucke der wallenden Fahnen in malerischer Ordnung, worauf Mendelssohn's „Stiftungsfeier“ von allen Sängern ausgeführt wurde. Der um das Zustandekommen unseres Festes sehr verdiente Oberbürgermeister W. Bock bewillkommnete die Sänger in herzlicher Rede, wofür, nächst Weimars edlem Fürstenhause, ihm, der Stadt Weimar, dem Festdirigenten, sowie dem Comité von den fremden Sängern durch Dr. Merker aus Cölleda bestens gedankt wurde. Dem

Dirigenten wurde hierauf von auswärtigen Jungfrauen ein geschmackvoller Lorbeerkranz überreicht, wonach schließlich ein Gesang nach Mozart's Weise „O Isis" ꝛc.: „O Schutzgeist alles Schönen" ꝛc. ausgeführt wurde. Nun bewegte sich der große glänzende Zug unter den festlichen Klängen des Fahnenmarsches von Stör durch die reich geschmückten Hauptstraßen der Stadt zur geräumigen Sängerhalle auf dem Reithausplatze. Als Weimars kunstsinniges Fürstenpaar und das zahlreich versammelte Publicum Platz genommen hatte, wurde die zweite Hauptaufführung mit Herzog Ernst's effectvoller Hymne von Müller v. d. Werra eröffnet; die Ausführung war in jeder Weise gelungen. Dr. Robert Keil aus Weimar hielt hierauf die schwungvolle Festrede, worin er die Bedeutung unseres schönen Festes, namentlich auch in historischer Beziehung, hervorhob. Liszt's Goethemarsch, für Militairmusik arrangirt von Carl Götze, enthusiasmirte namentlich die Kenner. Von den anderen Instrumentalpiècen erzielte besonders Stör's Festpolonaise, arrangirt von Golde, eine unverkennbare Wirkung, während Meyerbeer's Schillermarsch ziemlich gleichgültig aufgenommen wurde. Für das höchst charakteristische Schlachtlied für Chöre von Fr. Schubert verdienen die musikalischen Leiter des Festes ebenfalls besonderes Lob. Der an und für sich weniger bedeutende Janitscharenchor aus der Oper „Die beiden Geizigen" von Gretry wurde vortrefflich nuancirt und mußte wiederholt werden. Der Schwurchor aus Rossini's „Wilhelm Tell" kam nicht zur besonderen Geltung, obwol die Ausführung, wie bei allen anderen Nummern, Nichts zu wünschen übrig ließ. Musik-Dir. Stör empfing am Schlusse der preiswürdigen Aufführung einen zweiten werthvollen Lorbeerkranz von Weimars blühenden Jungfrauen, welche das Fest besonders durch ihre freundliche Theilnahme verschönern halfen. — Franz Liszt hatte Nachmittags eine auserlesene Zahl seiner Verehrer und Freunde aus dem Sängerkreise in seine Wohnung geladen, wobei er zu Ehren der akademischen Liedertafel von Jena eine freie Uebertragung des Gaudeamus igitur zum Besten gab. Die prachtvolle Ausführung des Bach'schen G moll-Präludiums, sowie seiner eigenen Bach-Phantasie mit Fuge auf einem trefflichen Bechstein'schen Flügel wird allen Anwesenden ein unvergeßlicher Genuß bleiben. Dem Festdirigenten Stör wurde Abends von der Jenenser Liedertafel bei einem Ständchen das Diplom als Ehrenmitglied der genannten Liedertafel überreicht. Von den Abends in der Sängerhalle vorgetragenen Einzelchören heben wir namentlich Liszt's Vereinslied, welches vom hiesigen Seminarchor recht wacker executirt wurde, besonders hervor.

Trotzdem, daß am dritten Sängertage die Witterung weniger günstig war, hatte sich ein zahlreiches Publicum im großherzogl. Reithause eingefunden, allwo die Wettgesänge der einzelnen Liedertafeln abgehalten werden mußten, deren überhaupt gegen 40 an dem ganzen Feste theilgenommen haben, ausschließlich der 22 durch Deputationen vertretenen Vereine und der sechs Weimarischen Gesangschöre. Mit allgemeiner Freude wurde die Nachricht begrüßt, daß Sr. Königl. Hoheit der Großherzog als ersten Preis beim Wettsingen einen prachtvollen silbernen Pokal und Ihre Königl. Hoheit die Frau Großherzogin Sophie zwei ähnliche kostbare Becher, als zweiten und dritten Preis, huldvollst bestimmt hätten. Bei dem Wettkampfe betheiligten sich die nachfolgenden Vereine: die Liedertafel von Apolda (Dir. Wuth), Gesang: Dithyrambe von J. Rietz; Lehrerverein der Diöces Mellingen (Dir. Gottschalg aus Tiefurth) mit: Ständchen für Solotenor und Männerchor von Rückert und Soldatenchor aus „Faust" von Goethe, beide componirt von Franz Liszt. (Diese Compositionen errangen sich rauschenden Beifall; erstere mußte auf allgemeines Verlangen wiederholt werden.) Ferner: Eisenberg (Dir. Feller): Schlußchor aus „Sängers Leben" von Feller; Großbrembach (Dir. Alboth): „Eine Weinreise" von Bechstein und Zöllner; Jena (Dr. Naumann): „Der träumende See" und „Die Minnesänger" von R. Schumann; Mühlhausen (Dir. Möller): „Die Welt ist so schön" von Fischer; Niederzimmern (Dir. Lenz): „Die Sängerprobe" von Kunze; Wallendorf und Geiersthal (Dir. Greiner): „Im Walde" von Abt; Zottelstedt mit Niederroßla (Dir. Richter): Lied von W. Tschirch. In der Zwischenpause wurden von Weimarischen Gesangvereinen, welche sich von der Concurrenz beim Wettsingen ausgeschlossen hatten, ausgeführt: Das Lied vom Rhein von Ritschl, durch den Seminarchor, das Gebet der Erde von Zöllner, durch die Liedertafel, Liszt's Vereinslied, durch den Hofopernchor. Als Preisrichter fungirten die HH. Dr. Liszt, C. Stör, Dr. Pohl, Ed. Lassen, C. Montag. Den ersten Preis erhielt die Jenaer akademische Liedertafel, den zweiten die Liedertafel von Mühlhausen, den dritten die Liedertafel von Apolda, den vierten — eine besondere Auszeichnung von Liszt — der Zottelstedter Gesangverein. Eine heitere Sängerfahrt nach Belvedère mußte unterbleiben, aber man wurde reichlich entschädigt durch die gehobene Stimmung in dem genannten Locale. Stadtmusik-Dir. Fischer erfreute uns mit gut gewählten Vorträgen seines geübten Chores. Zahlreiche Lebehochs auf unser geliebtes Fürstenhaus, auf Liszt, auf das Festcomité, auf den Festdirigenten, auf R. Pohl, der mit wirklicher Meisterschaft die ganze technische Leitung des Festes durchgeführt hatte, Prof. Töpfer, Oberbürgermeister Bock, den Festredner Dr. Keil ꝛc., sowie ein freudiges „Glückauf" zur diesjährigen deutschen Tonkünstler-Versammlung in Weimar fanden beredten Anklang. Während noch ein Lied von Jäde (Zapfenstreich), ein Schlußlied von Steinacker und ein Marsch von Kücken abgesungen wurden, neigte sich das schöne Fest seinem Ende zu. Schließlich erlauben wir uns noch die Meinung des Publicums und der Theilnehmer über unser Fest in den nachfolgenden Worten anzuführen: „Es herrscht darüber nur eine Stimme, daß das Weimarer Gesangsfest in der Geschichte der Thüringer Gesangsfeste als ein epochemachendes anzusehen ist." A. W. G.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Wir sind unseren Lesern seit dem Weggange der Merelli'schen Gesellschaft jegliche Nachricht über die Thätigkeit unserer Oper schuldig geblieben; unser langes Schweigen wird aber vollständig gerechtfertigt durch das während der Sommermonate fast stets minder gewichtige Repertoir, sowie durch den Umstand, daß bisher die Gäste der Oper weder durch ihren Ruf, noch durch ihre Leistungen einen eingehenderen Bericht motivirt hätten. Beschränken wir uns daher auch heute auf eine nur flüchtige Skizze. Im „Fidelio" hielt Frau Bertram, seitdem sie uns verlassen in Rotterdam engagirt, ihren Wiedereinzug auf hiesiger Bühne. Wenn wir sogleich nach dieser ihrer

ersten Rolle die Meinung faßten, daß sie während ihrer Abwesenheit in dramatischer Hinsicht recht wesentliche Fortschritte gemacht habe, so ist dies uns durch ihr weiteres Auftreten nur bestätigt worden; aber in Betreff ihrer gesanglichen Leistungen können wir uns nicht in gleichem Grade befriedigt erklären. Dieselben zeigen noch immer den schon früher zu rügenden Mangel an Schule; die Stimme hat an Frische eher verloren, besonders aber ist die Klangfarbe einzelner, in mittlerer Höhe liegender Töne eine noch grellere geworden. Immerhin ist für die Direction Frau Bertram ein sehr brauchbares Mitglied; sie scheint sogar ihr Rollenfach erweitern zu wollen, indem sie vor einigen Tagen die Partie der Martha sang, welcher Vorstellung beizuwohnen wir nicht Gelegenheit hatten. Der „Postillon von Lonjumeau" führte uns ein Frl. Ungar aus Danzig zu, welche in musikalischer Hinsicht wie im Spiele ihre Anfängerschaft bekundete und weder durch Umfang, noch durch Schönheit ihrer Stimme oder irgend einen anderen Vorzug entschädigte. Auch Hr. Schilke aus Dessau, nebst ihr und Frau Bertram in den „Hugenotten" gastirend, zeigt sich als den ersten Stadien angehörend; aber er ist im Besitze einer außerordentlich kräftigen, vorzüglich in der Tiefe wunderbar schönen Baßstimme. Die Natur hat das ihre gethan; nur die Kunst muß ihre veredelnde Wirkung künftig erst geltend machen, was indessen nicht so leicht und so rasch geschieht. Bei eifrigem und ernstem Studium dürfen wir jedoch von Hrn. Schilke — derselbe scheint nebst Frau Bertram bereits engagirt zu sein und wie diese jetzt nur pro forma als Gast auf den Theaterzetteln zu figuriren — in späterer Zeit recht Braves erwarten. Die darauf folgende Aufführung des „Tell" wurde gründlich verdorben durch einen uns, Gott weiß von wem, zugedachten Heldentenor, Hrn. Anderle, gen. Ander, aus Grätz. Wir suchen vergeblich nach einem geziemenden Ausdruck für solche Leistungen und erwähnen deshalb nur, daß der Gast mit knapper Mühe schlimmeren Ausbrüchen des Unwillens von Seiten des Publikums entging, welches sich diesmal mit wiederholtem, lautem Gelächter begnügte. Hr. Butterweck aus Darmstadt sang die Partie des Peter in Lortzing's „Beiden Schützen"; doch liegt der Schwerpunct seiner theatralischen Thätigkeit im komischen Rollenfache, welchem sein Talent im weitesten Umfange durch drastische und doch stets maßvolle Darstellung in Lustspiel und Posse vollkommen gerecht zu werden im Stande ist. Hrn. Müller aus Hannover, welcher sein Gastspiel als Max im „Freischütz" eröffnete und seitdem nur noch in der „Stummen von Portici" auftrat, haben wir bis jetzt noch nicht kennen gelernt, da wir diesen beiden Vorstellungen beizuwohnen verhindert waren. Man bezeichnet uns sein Spiel als ein recht lobenswerthes, während in gesanglicher Hinsicht gar vieles Mangelhafte, vorzüglich an seiner Tonbildung, zu rügen sei. Hr. Brunner von Frankfurt a. M. sang bisher den Lyonel in „Martha" und den George Brown in der „Weißen Dame". Sein Spiel ist unbedeutend, aber das Technische seines Gesanges kann zufrieden stellen; die Stimme selbst ist nicht sehr umfangreich und kräftig, doch für lyrische Tenorpartien wol ausreichend. Mit derjenigen des Hrn. Bernard hält sie freilich keine Vergleichung aus; denn, wenn derselbe gut disponirt, so ist der Timbre seines Tones und die Wärme seines Vortrages von unvergleichlicher Schönheit. Wir sehen Letzteren ungern von hier scheiden, ebenso wie einige andere Mitglieder unserer Oper, die uns entweder bereits verlassen haben oder noch verlassen werden. Möge die Direction bei dem ferneren Verlaufe von Ersatz-Engagements recht glücklich sein; denn wir halten ihre Interessen mit denen des Publicums zusammenlaufend und sind durchaus nicht gemeint, ihr einige Mitverantwortung für die Leistungen einzelner Mitglieder oder Gäste aufzubürden, wenn wir dieselben einer tadelnden Kritik unterwerfen müssen.

Mannheim. „Lohengrin" hat nun auch auf unserer Bühne seinen Einzug gehalten und zwar einen glänzenden; denn das Gastspiel des Hrn. Alois Ander aus Wien und des Frl. Adelheid Günther aus Breslau (Ortrud) hatte am 9. Juni ein großes Auditorium von Nah und Fern versammelt, das in sichtlich gehobener Stimmung Wagner's erhabener Schöpfung mit größtem Interesse folgte. Die Aufführung konnte im Großen und Ganzen recht wol zufrieden stellen; besonders glückten der zweite, und die erste Hälfte des dritten Actes. Hr. Ander gab die Titelrolle in edelster Auffassung wieder, und obwol zuweilen ein bedeutenderes Hervortreten hinsichtlich des Stimmmaterials (namentlich bei der Stelle „Nicht dir, der so vergaß der Ehren" rc.), sowie auch hier und da deutlichere Aussprache zu wünschen waren, so feierte Hr. Ander doch seltene Triumphe, und zwar solche, welche schon deshalb um so höher anzuschlagen sind, weil sie zugleich auch den fortgeschrittenen Standpunct des Publicums documentirten. Dasselbe zollte eben nicht mehr einem blos schönen Gesangsorgane seinen gewohnten Tribut; nein, es sah sich in jene zauberische Gefühlsstimmung versetzt, welche nur erhabene Kunstwerke bei durchaus künstlerischer Wiedergabe hervorbringen können; und so freuen wir uns, Zeuge des tiefinneren Jubels gewesen zu sein, welcher sich bei jeder Gelegenheit auf das Hörbarste äußerte. Die Ortrud des Frl. Günther ist ganz vorzüglich; Stimmenklang, Auffassung, Wiedergabe (verbunden mit einer vortrefflichen Declamation) brachten ein mächtig wirkendes Bild des teuflischen Weibes hervor, so daß, was noch selten vorkam, die erste Scene des zweiten Aufzuges zum Gelungensten der ganzen Aufführung gehörte. Frl. Günther wußte hier das Dämonische der Leidenschaft so vollendet zur Geltung zu bringen und damit der Art hinzureißen, daß sie mehrere Male auf offener Scene gerufen ward. Besondere Wirkung erzielte Frl. Günther durch die Art und Weise, wie sie die Worte „Ha, wie du rasest! Ruhig und besonnen; so lehr' ich dich der Rache süße Wonnen" wiedergab. Sie lieferte uns durch diese einzige Stelle schon den vollgültigen Beweis, daß wir es mit einer hochbegabten, künstlerischen Individualität zu thun haben, die ganz besonders dazu geeignet scheint, Wagner'sche Frauencharaktere zur Geltung zu bringen. — Frl. Mayerhöfer als Elsa sang und spielte mit großer Wärme. Beim Nahen des Schwanes und dem ersten Zwiegespräche mit Lohengrin war sie vorzüglich. Ueberhaupt schaffte es eine hohe Freude, zu gewahren, welch innige Begeisterung die Hauptdarsteller beseelte und wie sie nicht nur nach bestmöglicher Geltendmachung jeder einzelnen Partie, sondern ebenso auch nach Erreichung eines untadelhaften Ensembles strebten. Hr. Repan vermochte den Telramund leider nicht zur Geltung zu bringen. Er sang häufig unrein und hatte sich außerdem sein wirkungsreiches erstes Solo im zweiten Aufzuge fast ganz streichen lassen. Hr. Becker als König, dessen Partie am Anfange des ersten Aufzuges ebenfalls sehr verkürzt worden war, sang das Gebet lobenswerth. Hr. Ditt als Heerrufer trug seine, obwol etwas stark punctirte, Partie mit Kraft und großer Deutlichkeit vor. Leider ließ man ihn blos einmal „zum Gerichte rufen", wodurch die Situation viel von ihrer spannenden Kraft verlor, und auch Elsa ihrer schönen Worte an den König: „Laß dich bitten, noch einen Ruf an meinen Ritter" rc. beraubt wurde. Der Chor war, wenn auch etwas schwach besetzt, recht gut. Im Schwanenchor und an dem mächtigen Schlusse des ersten Aufzuges konnte er leider nicht genug durchgreifen; auch hatte man hier sehr unglücklich gestrichen. Die Männerchöre im zweiten Aufzuge waren sehr gut und zeigten große Präcision. Das Orchester glänzte durch seines Maßhalten und sehr präcises Zusammenspiel. Besonders wurden wir durch den außerordentlich schönen und reichen Klang der Blechblasinstrumente überrascht. Die Königstrompeten auf der Bühne fehlten; zuerst wurden sie einmal im Orchester angedeutet, um dann — zu verstummen, die Schlaginstrumente desgleichen. Dagegen freute es uns, einer Harfe zu begegnen; auch die erste Flöte verdient hervorgehoben zu werden. Die Violinen sind vorzüglich, nur bedauern wir aufrichtig, daß ihnen die Gelegenheit zu glänzen da völlig benommen war, wo sie es gerade am meisten können, in der ersten Einleitung. Der Herr Dirigent hatte sich nämlich bewogen gefunden, dieses sehr „langsam" sich allmälig herabsenkende, dann in wonniger Ruhe sich ausbreitende und unendlich breit anwachsende Tonstück — wir können nicht anders sagen — eben „ziemlich lustig" abspielen zu lassen, und zwar in dem Grade, daß das andern Orts mindestens 7—8 Minuten Andauernde in Mannheim schon nach 3—4 Minuten erledigt war. Wir hätten ein solches Tempovergreifen doch nicht für möglich gehalten, wenn man den „Geist" der Sache in sich aufgenommen haben will. Das, was sonst bis ins Innerste drang, ging durch dieses unverantwortliche Abhetzen an uns und Allen spurlos vorüber. Wir hoffen, daß der Herr Dirigent in Zukunft auch dieser Einleitung Recht wird widerfahren lassen; denn so ist sie leider nicht zum Anhören. Wir hätten noch mancherlei zu bemerken (so z. B. fehlten bei dem marschartigen Satze im ersten Acte nach des Königs Worten: „So tretet vor zu drei für jeden Kämpfer, und messet wohl den Ring zum Streite ab" die Bässe, und wurde die Melodie blos in der höheren Octave von Violoncellen vorgetragen), doch wollen wir es unterlassen; die Aufführung war im Uebrigen gut, was hier aussprechen zu können uns wahre Freude bereitet. W. W.

Chemnitz, im Juni. Wir haben von hier aus zu berichten: Kirchenmusiken in der Jacobi- und Johanniskirche: Chor „Singet dem Herrn" aus Reinthaler's „Jephtha", Hymne von Th. Schneider, Kyrie aus der Messe mit obligater Orgel von Fr. Schneider und Chöre von Tauwitz (Unserm Gott allein), Meyerbeer (Pater noster), Kücken (Mache dich auf). — Die dritte geistliche Musik des städtischen Kirchenmusik-Sängerchores brachte: Fuge für die Orgel über Bach von Rink, Choral „Eins ist noth", Peccavi von Caldara, Fuge von Seb. Bach, und Psalm 51 von G. Rebling. — Ein Productionsabend in der Singakademie für die Mitglieder und deren Angehörige: Trio (C moll) von Beethoven, das Lied vom Frauenherzen von Saphir, zwei Lieder von Kalliwoda und Clara

Schumann, Ouverture zur „Heimkehr" von Mendelssohn. — Die am 26. stattgehabte Aufführung des „Barbier" durch die Merelli'sche Operngesellschaft interessirte besonders durch die vorzügliche Leistung der Signora Trebelli. Leider haben wir auf eine zweite Gastvorstellung, auf den 29. vorläufig bestimmt, vergebens gehofft.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Alfred Jaell, von dem wir bereits in voriger Nummer meldeten, daß er gemeinschaftlich mit Capell-M. J. J. Bott in Bad Ems gespielt, concertirte in jüngster Zeit außerdem zweimal in Baden-Baden mit Laub und Coßmann, in Wiesbaden mit Laub, allein aber in Nauheim und Homburg, von wo er sich zu seiner Erholung in die Schweiz begeben wird.

Sgra. Artot, die Primadonna der italienischen Oper am Berliner Victoriatheater, gedenkt in nächster Saison an deutschen Bühnen und in deutschen Opern zu gastiren.

Die italienische Oper unter Direction des Hrn. Merelli gastirte zuletzt in Chemnitz und befindet sich seit dem 3. Juli in Frankfurt a. M., an letzterem Orte ohne Frl. Trebelli.

Frau Jenny Lind-Goldschmidt sang vor wenigen Tagen im Dudley House zu London zum Besten der Society of Female Artists.

Frl. Garthe aus Cöln, Schülerin Garcia's in London, ist als Primadonna der Koburg-Gothaer Hofbühne engagirt worden. Man rühmt an ihr ein „volltönendes, weiches und umfangreiches Organ."

Musikfeste, Aufführungen. In Königsberg soll der „Fliegende Holländer" zur Aufführung kommen, und zwar nächsten Herbst. — Die musikalische Akademie führte eine Ouverture und eine Meeresphantasie von Sobolewski wie auch ein zweichöriges Vaterunser von L. Köhler auf. Letzteres Werk erscheint bei Fr. Bartholomäus in Erfurt als Op. 100 des Componisten.

Am 14. und 15. Juli findet das Gesangsfest des Märkischen Central-Sängerbundes zu Fürstenwalde statt. — In den Tagen des 27., 28. und 29. Juli feiern die Norddeutschen Liedertafeln ein Liederfest zu Bielefeld.

Von den während der letzten Aachener Concertsaison zur Aufführung gelangten größeren Programm-Nummern nennen wir hier, als von lobenswerthem Streben zeugend: Beethoven's vierte und neunte Symphonie, Schumann's B dur-Symphonie Nr. 2, Beethoven's Ouverturen zu „Egmont" und „Namensfeier" (Op. 115), Gluck's Ouverture zu „Orpheus" mit dem vollständigen zweiten Acte, Bach's Orgel-Toccata, instrumentirt von Esser, Schumann's Faust-Musik dritter Theil.

Die „Wiener Singakademie" bereitet für nächste Saison eine Aufführung von Bach's „Matthäuspassion" vor.

Neue und neu einstudirte Opern. Am 20. August, dem Geburtstage des Kurfürsten, soll in Cassel eine neue Oper des Capell-M. Reiß „Otto der Schütz", Text von E. Pasqué, zum ersten Male über die Bretter gehen.

Das Hoftheater zu Gotha und das Stadttheater zu Hamburg werden die Saison mit Gounod's „Faust" eröffnen.

Preisausschreiben. Die „russische Musikgesellschaft" zu Petersburg, welche sich im ganzen Reiche zu verzweigen beabsichtigt und bereits in Moskau, Charkow und Tula festen Boden faßte, hat einen Preis für die Composition eines Streichquartettes ausgesetzt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Wilhelm Tschirch in Gera hat aus Buffalo in Nordamerika von der dasigen Liedertafel ein sehr kostbares Diplom erhalten, worin er zum Ehrenmitgliede dieser Liedertafel ernannt wird.

Todesfälle. Am 26. Juni starb ein Veteran der Weimarer Hofcapelle, der pensionirte Kammermusikus Daniel Gottlieb Schlömilch, in seinem 86. Lebensjahre. In den Jahren seiner vollen Kraft war er ein gesuchter Clavierlehrer, der namentlich auch eine Zeit lang viel mit Schiller und dessen Familie verkehrte.

Vermischtes.

Wenn es wahr ist, daß Frauenliebe die Kunstbegeisterung zu gipfeln vermag, so erscheint die nächste Leipziger Saison als eine vielversprechende; denn sie wird zwei glückliche Dirigenten sehen, den einen als Bräutigam, den andern als jungen Gatten. Capell-M. Carl Reinecke meldet eben seine Verlobung mit Frl. Charlotte Scharnke, Hans v. Bronsart aber wird sich noch vor Beginn des Herbstes mit Frl. Ingeborg Starck vermählen.

Die „Schlesische Zeitung" bringt in ihrer Nummer vom 21. Juni einen Protest v. Bronsart's gegen Alfred v. Wolzogen, welcher sich in seinem Werke über Theater und Musik die durchaus unmotivirte und darum wirklich unverantwortliche Bemerkung erlaubt hatte, Bronsart's „Musikalische Pflichten" seien gleich Anfangs schon in zweiter Auflage erschienen. H. v. Bronsart entkräftet die Behauptung des in seinen Angriffsmitteln nicht sonderlich wählerisch erscheinenden Hrn. v. Wolzogen am besten durch die Thatsache, daß die zweite, in 750 Exemplaren erschienene Auflage von der in 800 Exemplaren gedruckten ersten Auflage sich vollständig in Druck und Format unterscheidet.

Ernst Kossak, der geistreiche Feuilletonist, spricht in der letzten Nummer seiner „Berliner Montagszeitung" u. a. auch über die Gesangvereinszeitungen und erklärt, daß man dieselbe zum „musikalischen Sport" zählen müsse. Sport (Spielerei) heißt auf Deutsch auch „Spaß"; aber jedenfalls hat Kossak keinen bloßen Spaß gemacht, sondern es ganz ernsthaft gemeint.

Die von Berlioz in so ehrenvoller Weise abgelehnte Direction der Gluck'schen „Alceste" hat nun Auber übernommen; dieser wird sich schon zu Concessionen herbeilassen.

Tonkünstler-Versammlung. Der in unserer vorigen Nummer befindlichen Bekanntmachung füge ich nachstehend A) folgende weitere Details hinzu:

1) Ein Gesuch an das Directorium der Thüringischen Eisenbahn-Gesellschaft um ermäßigte Fahrpreise für die ganze Länge der thüringischen Bahn ist von uns eingereicht worden. Ich mache vorläufig darauf aufmerksam und werde nach eingegangenem Bescheid das Nähere veröffentlichen.

2) Das Bureau befindet sich in dem am Marktplatze gelegenen Stadthause in Weimar, wo auch die Besprechungen abgehalten werden sollen, und als Gasthäuser empfehlen sich darum vorzugsweise „Erbprinz" und „Elephant", die sich vis à vis befinden. Im „Erbprinz", wo ich bereits Rücksprache nahm, sind die je nach Lage der Zimmer verschiedenen Preise dieselben wie bei der vorigen Versammlung im Hôtel de Pologne zu Leipzig.

Um Irrungen zu vermeiden, sei außerdem B) noch besonders bemerkt:

1) Wohnungen werden von uns nur für die bei den musikalischen Aufführungen Betheiligten besorgt. Alle anderen Theilnehmer haben dafür selbst Sorge zu tragen. Ebenso wenig können wir uns mit Vorausbestellung von Theaterbillets befassen.

2) Antworten von unserer Seite auf eingegangene Anmeldungen erfolgen, weil durchaus zwecklos, nicht.

3) Die Anmeldungen sind von jetzt an, wie bereits erwähnt, an Hrn. Dr. Pohl in Weimar zu richten. Doch bedarf es keiner zweiten Anmeldung bei dem Genannten für Alle, welche mir bereits ihre Theilnahme angezeigt haben oder noch anzeigen werden. Nur wenn bereits Angemeldete verhindert sein sollten, bitten wir um eine Mittheilung.

Zugleich sei C) einiges Frühere bei dieser Gelegenheit in Erinnerung gebracht:

1) Wie das vorige Mal erfolgen unsere Einladungen vorzugsweise nur durch unsere Bekanntmachungen in den verschiedenen Blättern, und directe Aufforderungen geschehen daher nur ausnahmsweise. Alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen sind berechtigt zur Theilnahme, sowie musikalische Dilettanten, Gelehrte, Schriftsteller und Künstler. Dem Comité weder persönlich, noch dem Namen nach bekannte Nichtmusiker wollen sich nur durch Musiker einführen lassen, und ihrer Anmeldung das Begleitschreiben eines solchen beifügen.

2) Baldigste Anmeldung liegt im Interesse der Betheiligten.

3) Die Anmeldung schließt die Verpflichtung in sich, bis zum Schlusse der Versammlung an derselben Antheil zu nehmen.

Fr. Br.

Berichtigung. Die im „Kritischen Anzeiger" der vor. Nummer von Th. Rode besprochenen „Nachklänge (Op. 5). Sechs charakteristische Clavierstücke zu vier Händen" (pag. 18, Sp. 2 unten) sind nicht Compositionen von H. Schwanzer, sondern von H. Pätzold.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 19. Juli 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 4.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Beethoven's Missa solemnis und deren Stellung zur Gegenwart und zur Vergangenheit.

Erläutert von

Dr. F. P. Laurencin.

(Schluß.)

Es bleibt mir denn schließlich nur ein kurzer Hinweis auf die Stellung des Beethoven'schen Meisterwerkes zur Gegenwart des kirchlich-musikalischen Seins noch übrig. Diese letztere faßt sich wol ausschließend in dem Namen und Wirken des Kirchencomponisten Franz Liszt zusammen. Ich kann selbstverständlich hier nur in den allgemeinsten Umrissen sprechen, um diesen ohnehin schon weit ausgreifenden Aufsatz nicht über Gebühr in die Länge zu ziehen.

Wie an der Spitze dieses Artikels schon bemerkt und als Beweissatz hingestellt, vertritt Liszt's Kirchenmusik — ich habe hier speciell nur seine Vocalmesse und die Graner Messe, die einzigen mir in dieser Richtung bis jetzt bekannt gewordenen Schöpfungen des genannten Meisters, im Auge — den Standpunct des Katholicismus in seinen weitesten, also nach theologischer wie nach philosophischer Seite zurückgreifenden Consequenzen. Er bringt diesen Gedanken in die für unsere Zeit nächstmöglichen Beziehungen zur Kunst der Töne. Aus Liszt's Vocalmesse liest man — der Fülle einzelner, rein musikalischer Glanzseiten nicht zu gedenken — den Umsatz specifisch urchristlicher Tongedanken, also kurz und bezeichnend ausgedrückt, das Verpflanzen Palestrina'scher Absichten und Thaten auf den Boden der Neuzeit. Es bedarf hier wol keiner Bekräftigung, in welchem Sinne der ebenso scharfe Logiker, als innerliche Kunstmensch Liszt diesen Wiederbelebungsact vollführt habe. Wer Liszt's Vocalmesse unbefangenen Geistes gelesen oder lebendig vernommen, der weiß es wol für jetzt und immer, wie der Meister schon in dem eben genannten Werke dem alten und dem neuen Lebens-, Kunst- und Gottesbewußtsein, als einem in einander Verwachsenen, nicht etwa als einem blos neben einander Gestellten, volle Rechnung getragen habe. Wenn ich indeß über dieses für meine Anschauung hochbedeutende Werk noch schneller hinwegeilen muß, als über die später zu erwähnende Graner Messe, so geschieht dies deshalb, weil sich Liszt's Vocalmesse ihrer äußeren Anlage nach, und vollends mit Hinblick auf den in ihr erschlossenen Geisteskern, schon von vornherein einem Vergleiche mit dem Hauptgegenstande dieser Erörterung, mit Beethoven's Missa solemnis, entzieht. Einmal ist Liszt's Werk, im vollständigen Gegensatze zur Beethoven'schen Messe, rein vocal, und diesem zunächst in sehr engen Dimensionen gehalten. Endlich vertritt sie — unbeschadet einiger aus der symbolisch-dramatischen Tonwelt herüber geworfenen Blitze — denn doch nur jenen Gedanken im Lichte der Jetztzeit, den Palestrina und Genossen Angesichts ihrer Epoche treu festgehalten haben. Dieser Gedanke prägt sich in den Worten: allgemeinstes Stimmungsleben der reinen Gottbeschaulichkeit, für jeden offenen Kopf klar genug aus. Es liegt also hier kein passender Gegenstand des Vergleiches, höchstens einer der Gegenstellung dieses Werkes zur Missa solemnis Beethoven's vor. Allein selbst von diesem Standpuncte ausgehend, würde sich aus solcher Antithese nichts Haltbares für den Grundstoff dieses Artikels ergeben; denn in Liszt's Vocalmesse durchkreuzen einander Palestrina'scher cantus firmus mit neuester Melodiebildung, altitalienische Harmonik mit modernster Accordführung, endlich die Einflüsse der früheren wie jüngsten Rhythmik so enge, daß sie fast in einander aufgehen. Angesichts einer solchen musikalischen Monas würde sonach jeder wie immer geartete Vergleichs- oder Entgegensetzungsversuch dieser beiden Kirchenwerke Schiffbruch leiden. Anders stellen sich die Dinge im Hinblicke auf die Graner Messe. Hier fordern schon alle äußeren Merkmale dieser letzteren zu einem Vergleiche mit Beethoven's großem Kirchenwerke auf. In dieser Beziehung hat seiner Zeit schon L. A. Zellner in seiner Brochure über „Liszt's Graner Festmesse" (Seite 9) treffend bemerkt: daß zwar Liszt in diesem Werke, als Großes und Ganzes aufgefaßt, principiell vom Standpuncte der Beethoven'schen Errungenschaft ausgegangen sei; doch sei es eben nur „die Idee der dramatischen Anschauung des dogmatischen Substrats", die Liszt mit Beethoven theile. In allem Uebrigen aber zeige Liszt's Graner Messe einen Fortschritt, der sich allen Vergleichen mit Gewesenem entziehe, daher jeden Rückblick zum Behufe des Auffindens von Analogien mit Vergangenem beinahe fruchtlos mache. Dies geistige Uebergewicht der Graner Messe im Vergleiche mit der Beethoven'schen Missa solemnis ruht, wie Zellner übereinstimmend mit meiner Ansicht bemerkt, „in der durch-

dringenden Auffassung der Situationen, in der außerordentlich determinirten Charakteristik des Ausdruckes, in der maßvollen Plastik der Gestaltung, in dem concisen Zusammenfassen und Hinstellen des Kerns der Sache, in dem Verschmähen aller subjectiven Meditationen, in den reinen Linien der Zeichnung." Im Hinblicke auf alle diese Eigenschaften ist denn allerdings Liszt's Graner Messe in eben dem Maße als „Gipfelpunct der Entwicklung des katholischen Kirchenstyls" aufzufassen, wie Beethoven's Missa solemnis als Zenith pantheistischen, Bach's H moll-Messe endlich als Höhepunct theistischen Kunstbewußtseins. In erster Linie wäre hier, wie dies schon von Seiten Zellner's geschehen, auf folgendes Charakteristikon der Liszt'schen Graner Messe aufmerksam zu machen. Bach's Theismus hat, kraft der wesentlich allgemeinen Farbe seines künstlerisch-religiösen Schauens, den vocalen und den instrumentalen Theil als völlig gleichberechtigte, daher ungetrennte musikalische Ausdrucksmittel hingestellt. Der pantheistische Standpunct Beethoven's zeigt, wie geistigerseits ein Ueberwuchern des Gefühlssubjectivismus, so in Bezug auf Stimmführung eine Prävalenz des Orchestralen über das Gesangliche. Der Pantheist — auf den Boden schaffender Kunst gestellt — ist wesentlich Symphoniker. Es entspricht dieser Hang folgerichtig dem Wesen der Romantik, dem eigentlichen Lebensäther des Pantheismus. Die Romantik ist aber ebenso sehr der innerste Kern pantheistischer Lebensanschauung, als sie — ins Musikalische übersetzt — den fruchtreichsten Boden für die symphonische, also der Hauptsache nach orchestrale, Dichtung abgiebt. Für Liszt's specifisch katholische, also nach einem ihrer Grundzüge hin ebenso streng abgegrenzte allgemeine, als nach dem anderen zum sinnbildlichen Begreifen alles Seienden hingelenkte Weltanschauung behauptet die Singstimme die wesentlich übergeordnete Stellung als „Sprecher des heiligen Wortes." Sie ist, wie auch Zellner a. a. O. richtig bemerkt, für den Kirchencomponisten Liszt die eigentliche „Grundlage des musikalischen Baues", der „fundamentale Träger des musikalischen Ausdruckes, um welchen sich die mannigfaltigsten Organe des Orchesters als den Ausdruck verstärkende, die innersten Beziehungen und Analogien versinnlichende, die dramatische Situation ausmalende, fortführende, überleitende Factoren gruppiren." Der Zusammenhang zwischen Solo- und Chorstimmen war den Kirchencomponisten der Vergangenheit, selbst Bach und Beethoven nicht ausgenommen, lediglich ein specifisch-musikalischer, daher — mit Bezug auf die geistige Seite des Meßtextes — äußerlicher. Liszt hingegen gruppirt das Soloquartett und dessen einzelne Träger zum Chore, diesen letzteren aber wieder in den mannigfachsten Stellungen zum Orchester aus organisch nothwendigen Gründen. Diese letzteren ergeben sich für Liszt, den katholischen und in Folge dessen unabweislich zur Symbolik hingeneigten Schöpfer, stets unmittelbar „aus der dramatischen Bedeutung der Textphrase." Zellner, der zuerst auf diesen Zug der Graner Messe hingewiesen, hebt bei diesem Anlasse mit Recht die „logische Consequenz" des in diesem situationsgemäßen Vor- und Rücktreten der einzelnen Partien von Seiten Liszt's beobachteten Verfahrens hervor. In der That rundet sich in der Graner Messe jede noch so unscheinbare Phrase zu einem bedeutungsvollen Momente ab. Jede derselben tritt „gleichsam plastisch" aus dem Rahmen hervor. Auch dieser Zug entspricht genau dem Willen des Katholicismus. Wie kaum in einer anderen Phase des Gottesbewußtseins, waltet eben hier das Gesetz einer strengen Rückbeziehung alles Besonderen auf das Allgemeine. Die Gebundenheit des einzelnen Subjectes an seinen Ausgangspunct, nämlich an das dreipersönliche und in sich einheitlichen Sinnes geschlossene Object-Subject, an die Gottheit, tritt nirgends schlagender hervor, als im Gedanken und in allen mit diesem engverschwisterten Formen des Katholicismus. Das ewig Bindende ist hier die Liebe. An diesen Grundgedanken schmiegt sich nach Liszt auch die Musik, diese erotische Kunst par excellence. Die mehrfach erwähnte Zellner'sche Brochure bemerkt bei dieser Gelegenheit sehr richtig: „Je nachdem sich nun aus einer Reihe solcher (bedeutungsvoller) Momente (des Meßtextes) eine oder mehrere für sich abgeschlossene Partien gestalten, entstehen (in Liszt's Graner Messe) in entsprechender Anzahl völlig individualisirte Gruppen, die je nach Umständen entweder contrastirend sich gegenüberstehen oder — eine gemeinschaftliche Idee auszudrücken beseelt — zu einmüthigem Walten zusammentreten." Als jene bewegenden Ideen bezeichnet uns die genannte Brochure: Gott, den absoluten Geist, die Menschheit, den objectiven Geist, und den Heiland, das subjectivirte Absolute. Auch diese theosophische Gliederung des Meßtextstoffes findet sich ebenso gerechtfertigt im Begriffe der Katholicität, wie vor dem Richterstuhle der Menschenvernunft. Der Katholicismus, als fertiges Lehrgebäude für Gläubige aufgefaßt, verfolgt einen vom Allgemeinsten zum Besonderen und Einzelnen aufsteigenden Weg. Diese analytische Methode, welche Liszt in seiner Graner Messe hier mit vollem Rechte auf die musikalische Auslegung der heiligen Kirchenworte anwendet, verzweigt sich im Fortgange des Werkes noch in mehrere Nebengruppen. Hierher gehören: die Anrufungen Gottes durch die Engel und Heiligen, die ausführliche und nachdrückliche Betonung des Dogma der unbefleckten Empfängniß Mariä, der Menschwerdung, Passion und Himmelfahrt, kurz aller im Leben Christi hervorragenden Momente. Diese Gruppen verhalten sich zu den oben angeführten allgemeinsten Gesichtspuncten der Liszt'schen Messe, wie lyrische Episoden zum ganzen großen Zuge des wesentlich Dramatisch-Kirchlichen. Episoden solcher Art gehen für jede religiöse Anschauungsweise, namentlich aber für jene des specifischen Katholicismus, mit unwiderlegbarer, organischer Nothwendigkeit aus dem großen Ganzen des Meßtextes hervor. Es ergiebt sich daher die weit ausgreifende langathmige Ausspinnung solcher Momente nach Liszt als ein ebenso gerechtfertigtes Verfahren, wie auch Bach's und Beethoven's Verweilen bei solchen Stellen uns den eigentlichen Kern ihres religiösen Wollens wol am Klarsten herausgestellt hat. Ich sage über den innigen Zusammenhang dieser oben bezeichneten Haupt- und Nebenideen des Meßtextes an dieser Stelle nichts Eingehenderes mehr; habe ich ja doch dieses Punctes schon bei Gelegenheit der theosophisch-musikalischen Analyse der Bach'schen und Beethoven'schen Kirchenmusik in möglichst ausführlicher Erörterung gedacht. Für Liszt, den Katholiken, fällt hier wol zumeist in die Wagschale, daß seine Graner Messe alle jene Textstellen, die sich unmittelbar auf die Gottesgebärerin und auf die an diese Persönlichkeit geschlossenen kirchlichen Dogmen beziehen, mit eingehendster Vorliebe und mit einer unfehlbar zu jedem unbefangenen Gemüthe dringenden Innerlichkeit musikalisch ausgestattet. Dies ist wol das auffälligste Unterscheidungsmerkmal zwischen diesem Tonwerke und der theistischen H moll- wie endlich der pantheistischen Hohen Messe. Da wie dort verschwimmt dieser einzelne Moment vollständig im allgemeinsten Leben einer nach anderen Seiten hin doch so scharf ausgeprägten musikalischen Charakterzeichnung, die sich unter noch vielen anderen als eine der hervorragendsten Glanz-

seiten der Bach'schen und Beethoven'schen Kirchenmusik herausstellt. Hier, wie in der Betonung aller entweder streng dogmatischen oder allgemeine Stimmungen abspiegelnden Momente des heiligen Textes stellt sich Liszt auch in der Graner Messe mit ebenso selbstverläugnender Entschiedenheit als mit strenger Wahrung der künstlerischen Ansprüche seiner Zeit auf einen weit hinter Beethoven und Bach zurückliegenden Standpunct. Ich meine hiermit den urchristlichen, der mit dem Gattungsnamen Palestrina wol am Richtigsten zu bezeichnen wäre. Diesem entspricht auch, rein musikalisch genommen, Liszt's häufiges und anhaltendes Schwelgen in reinen Dreiklangsharmonien. Diese letzteren durchkreuzen sich in der Graner Messe wie auch in der Vocalmesse auf die merkwürdigste Art mit den kühnsten accordlichen Errungenschaften der Gegenwart. Es bewährt sich denn auch hier der Satz: die jedesmalige letzte Stufe der Geistesentwicklung ist die Rückkehr zur ersten. Sie ist dies aber nur im Sinne höherer Verklärung, Vermannigfachung und Durchgeistigung.

Eines der wichtigsten Momente der Liszt'schen Graner Messe ist jenes der thematischen Arbeit. Wie schon oben gezeigt, läßt sich der Hauptinhalt des Meßtextes überhaupt in drei Grundgedanken zusammenfassen. Sie heißen: Gottheit als untheilbare Monas, Menschheit und Christus. Jede dieser Ideen wird nun nach Liszt in ein Thema von ganz bestimmter, selbständig in sich geschlossener musikalischer Zeichnung geprägt. Bei jeder entweder offen ausgesprochenen oder verhüllten, doch aus dem Sinne des Ganzen leicht zu erschließenden Wiederkehr der Meßtextworte auf eine oder die andere dieser Grundideen erscheint nun ihr musikalisches Charakteristikon in gesanglich unveränderter, nur harmonisch und rhythmisch immer anders gestalteter Form. Es stellt sich denn hier zum ersten Male auf dem Felde der Kirchenmusik ein ebenso beziehungsreicher Styl fest, wie er auf jenem des musikalischen Dramas mit durchgreifender Folgerichtigkeit zuerst durch „Lohengrin", auf jenem der Symphonie und Kammermusik überhaupt durch Liszt's Sonate und symphonische Dichtungen eingeführt worden ist. Es bedarf wol keiner Auseinandersetzung der Lichtseite dieses nach allen logischen wie künstlerischen Beziehungen gerechtfertigten, und tief im allgemeinen geistigen Zuge der Zeit begründeten Verfahrens. Inwiefern sich nun Liszt's Kirchenmusik nach diesem Hinblicke einerseits von der Bach'schen und Beethoven'schen, auf anderer Seite überhaupt von all und jedem Schaffen der gesammten Vergangenheit unterscheide, braucht wol nicht erst betont zu werden. Diese Art thematischer Arbeit, wie sie — nach Wagner's Vorgange im musikalischen Drama — nun nach Liszt auch in der Kirchenmusik auftritt, war, ausnahmslos gesprochen, allen großen Meistern der Vergangenheit, daher auch Bach und Beethoven, eine völlig unbekannte Welt. Das Herausstellen dieser speciellen Eigenthümlichkeit ist unbestritten eine That der neuesten Zeit. Hingegen steht es eben auch außer aller Frage, daß so tiefblickende Schöpfernaturen, gleich Bach und Beethoven, bei längerem oder späterem Leben und Wirken, gewiß auch von dieser Errungenschaft der Gegenwart berührt, ja vielleicht sogar, unter den eben erwähnten Bedingungen, die ersten Fahnenträger dieser merkwürdigen Entwicklungsphase des Kirchenstyls geworden wären. Finden sich doch nicht allein in ihren Meisterwerken, sondern selbst schon in so mancher kirchlichen Tonschöpfung ihrer Vorläufer und kleineren Zeitgenossen deutlich genug sprechende Ahnungen jenes neuesten Umschwunges. Ich erinnere in dieser Beziehung nur an das schon früher über Gabrieli, Luca Marenzio, sowie über Vogler und Cherubini Bemerkte. Wie tief sich nun dieser beziehungsreiche Styl, diese Art durchgreifender thematischer Arbeit, welche in der Graner Messe bis in das äußerste Glied vertreten vorliegt, im Begriffe des Katholicismus gründe, bedarf wol für Jenen keiner weiteren Erörterung, der jener Messe des sinnbildlich Deutbaren sowol im äußeren Ceremoniellen als in den auf Wesentliches Bezug nehmenden Satzungen der Lehre Christi und der Kirchenväter auf die Spur gedrungen. Keine Phase religiöser Erkenntniß zeigt einen so nahen Bezug aller Einzelmomente zu ihrem Hauptgedanken wie der ersteren zu einander selbst, als eben der Katholicismus. Der Beweis hierfür liegt jedem Bibelkundigen und jedem Blicke in die Theosophie der alten wie neueren Kirchenlehre offen zu Tage. Der dieser Abhandlung vorangestellte Beweissatz ist hier auch in Bezug auf Liszt's Kirchenmusik so eingehend durchgesprochen, daß wenigstens mir in diesem Augenblicke, es wären denn rein-musikalische Nachweisungen des nun im allgemeinsten Sinne Begründeten, nichts Wesentliches über diesen Punct mehr zu sagen übrig bleibt. Zu solchen speciellen Erörterungen dünkt mir aber in diesem der Hauptsache nach allgemein gehaltenen Aufsatze nicht die geignete Stelle. Ich schließe denselben daher mit dem Wunsche, mindestens einiges zum Weiterforschen Anregende darin niedergelegt zu haben.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

Franz Liszt, Für Männergesang in Partitur und Stimmen. Nr. 1—12 in 12 Heften. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. Nr. 1, 1 Thlr. Nr. 2, 7, 10 à 20 Ngr. Nr. 3, 8, 11 à 15 Ngr. Nr. 4, 5, 6, 9, 12 à 10 Ngr.

Was fesselt uns so unwiderstehlich an Klänge wie diese? was „effectuirt" so ganz eigen in solchen Gesängen? Es ist die Wahrheit der Gefühlsüberzeugung, die in ihnen lebt, es ist die Neuheit und Schönheit des Ausdrucks.

O „Neuheit!" reizendes und zugleich schreckliches Ding; denn wie hascht Alles nach ihr und — wie verblüfft sie (wenn sie wirkliche Neuheit ist). —

Derartige Gedanken kamen mir beim Spielen der Liszt'schen Männerchöre; gut gesungen werden sie Allen gefallen, Bürgern und Bauern, Künstlern und Laien, dieser und jener Partei. Aber ich mache dabei eine Bedingung: der Name Liszt darf nicht genannt werden. Vor diesem haben die „Leute" Furcht, ja, veritable Furcht; nicht nur vor dem „Neuen" in seiner Musik, sondern schon vor seinem Namen, der ja alle Musiker so aufregt, der die Köpfe erhitzt und die Gemüthlichkeit entzwei macht!

O lieben Freunde, wie schadet Ihr Euch selber! — — — Doch zur Sache! Ich gebe blos das Inhaltsverzeichniß mit Glossen.

Nr. 1, Vereinslied, „Frisch auf zu neuem Leben." Ja, das ist neues Leben, aus jedem Accorde strömt es uns frisch entgegen; es ist ein Gesang, wie ihn jeder Verein sich wünscht: herrlich von Klang, vergnüglich und lohnend zu singen und die Herzen treffend.

Nr. 2, Ständchen von Rückert, „Hüttelein still und klein." Wie lieblich und innig! O glücklicher Solotenorist, dir schlagen die Herzen bei diesem Gesange entgegen; aber eine zarte, süße Stimme mußt du freilich haben.

Nr. 3, „Wir sind nicht Mumien" von Hoffmann

v. Fallersleben. Heil dem Dichter und dem Componisten für diese Worte und Weisen; sie stählen die Muskeln und sie beleben den Geist, gleich frischer Bergesluft. Wenn ich mir freisinnige deutsche Männer denke, Feinde aller Geistesträgheit und Freunde alles Dessen, was in gutem neuem Sinne hervorsprießt: wie müssen Solche diesen Gesang fühlen. Er ist so recht ihre Dichtung und Composition.

Nr. 4, 5, 6 sind „drei geharnischte Lieder" von C. Götze: „Vor der Schlacht", „Nicht gezagt", „Es rufet Gott." Das erste und dritte singt in kräftigen tief eingreifenden Accorden, das mittlere in sanften Tönen. Es ist Blut und Leben aus dem Volke drin.

Nr. 7, Soldatenlied von Goethe, „Burgen mit hohen Mauern und Zinnen." Welcher Wohlklang in diesen charakteristischen Accorden und Harmonien, und welcher muthige, echtkriegerische Ton im Ganzen! Dazu so höchst amusant zu singen, man marschirt unwillkürlich darnach; aber dabei ist die Musik als „Marsch" nicht bloses Fußfutter, wie gewisse andere „beliebte" Stücke, deren ich hier kaum gedenken mag; sondern der Geist schuf sie für die Geister und diese bewegen sich sympathetisch, im straffen Gange, zum Tact. (Die Trompeten ad lib. wirken reizend, sie sind ohne Probe gleich so weg zu blasen.)

Nr. 8, „Die alten Sagen kunden", klingt tief mysteriös, geheimnißvoll symbolisch; das Gefühl bleibt aber klar: es löset die Worte und Weisen unbewußt auf.

Nr. 9, „Saatengrün" von Uhland, ein mehr stilles Stück, doch eigenthümlich klingend, poesievolle Stimmung schaffend.

Nr. 10, „Der Gang um Mitternacht" von Herwegh ist ein großartiges, stimmungsvolles Tongemälde, finster und bedeutungsvoll, mit milden Episoden von einem Reiz, wie er in Männergesängen ganz neu ist, namentlich am Schlusse vom Tenorsolo an: wenn dieses „Träumen" gelingt, muß es eine entzückende Wirkung geben.

Nr. 11, Festlied zu Schiller's Jubelfeier, 10. Nov. 1859. Wie doch Liszt jedes Gedicht so eigenartig angreift! Wer wäre nun wol auf diese Idee gekommen, den Gesang so mit Monodie und Harmonie abwechseln zu lassen? Wie horcht man und ist gespannt, wie bei feuriger Rede, und dann, wie ist man freudig erregt, wie beim lauten brausenden Festes-Toast! Dies Stück wird zu Schiller's Geburtstagen ein beredter Mund aller Herzen sein.

Nr. 12, „Gottes ist der Orient" von Goethe, ist groß gefühlt und breit im Gesange aus einander gelegt, von einem vollen Chore zu singen.

Da bin ich leider am Ende; ich möchte noch zwölfmal zwölf solcher „Männerchöre" haben. Ich gebe meinen werthen Kunstbrüdern, welche Männerchöre dirigiren, hiermit Wort und Handschlag darauf, daß die Liszt'schen Chöre, meiner festen Ueberzeugung nach, bei nicht ungeschickten Chören, sehr gut einzuführen sind und daß ich glaube, man werde nach guter Einstudirung wahre, edle Freude an dem Gesange haben. Ich kenne das singende Männervolk sattsam aus langer Praxis: es ist faul, kneipselig ꝛc., aber es kann auch imposant geisteserregt sein. Miserabler Componisten-Absud hat die Männer verdorben und verdirbt sie immer mehr, aber das deutsche Musiker-Vollblut lebt noch, das hilft den Versunkenen wieder in die Höhe.

Es existirt eine ehrenwerthe Linie unter den Männergesangscomponisten, eine edle Ader pulsirt in ihren Gesängen. Voran aber stehen diese von Liszt. Hat dieser, unser verehrter Meister jemals bewiesen, daß er ein Deutscher in seines Charakterwesens tiefstem Grunde sei, so hat er es in diesen Männergesängen bewiesen; denn alle deutschen Sänger müssen freudig und stolz eingestehen: das ist Geist von unserm Geist.

Louis Köhler.

Zur Erläuterung von Beethoven's F moll-Sonate Op. 57.

Als Schindler Beethoven um einen Schlüssel zu den Sonaten in D moll Op. 31 und in F moll Op. 57 bat, erhielt er die lakonische Antwort: Lesen Sie nur Shakespeare's Sturm (Schindler S. 199). „Damit entsteht die Frage", sagt Lenz weiter, „ob Beethoven die wunderbare Dichtung in gleichem Maße auf beide Sonaten oder auf eine mehr als auf die andere bezogen wissen wollte"; und gewiß mit Recht hat nach Lenz die speculative Kritik anzunehmen, daß weder die eine noch die andere den „Sturm" zum Libretto (Programm) hat, sondern nur das phantastische Element jener unvergleichlichen dramatischen Phantasie im Allgemeinen in den genannten Sonaten Anwendung auf einen Instrumentaltext findet. „Man hat denn auch", fährt Lenz im weiteren Verlaufe fort, „in beiden Sonaten, deren erste(?) Sätze als Exposition hier maßgebend sind, nur verschiedene Auffassungsweisen der poetischen dem Ganzen zu Grunde liegenden Ideen, nicht etwa in jeder das ganze Schauspiel zu sehen." Lenz erläutert nun die D moll-Sonate in so geistvoller befriedigender Weise, wie wir es bei diesem tiefsinnigen Denker gewohnt sind; und wenn die Exposition der F moll-Sonate weniger erschöpfend ist, so hat es vielleicht seinen Grund darin, daß Lenz auch bei dieser Sonate die ersten Sätze maßgebend sein läßt.

Lenz sagt vom Finale: „Das auf einem gangartig durchwühlten Thema gebaute Finale verhält sich zu den anderen Sätzen wie der humoristische Faden, der durch den Shakespeare'schen „Sturm" geht." Nun läßt aber schon, meine ich, die nun folgende Erzählung von Ries über die Entstehung dieses „Clavier-Höllen-Breughel's" (??) weniger auf einen humoristischen Faden schließen. „Bei einem Spaziergang, auf dem wir uns so verirrten, daß wir erst um 8 Uhr nach Döbling, wo Beethoven wohnte, zurückkamen, hatte er den ganzen Weg über für sich gebrummt und theilweise geheult, erzählt Ries, ohne bestimmte Noten zu singen. Auf mein Fragen, was es sei, sagte Beethoven: „Da ist mir ein Thema zum letzten Allegro der F moll-Sonate eingefallen." Als wir ins Zimmer traten, lief er, ohne den Hut abzunehmen, ans Clavier. Ich setzte mich in eine Ecke, und er hatte mich bald vergessen. Nun tobte er wenigstens eine Stunde lang über das neue, so schön dastehende Finale. Endlich stand er auf, war erstaunt mich noch zu sehen und sagte: „Heute kann ich Ihnen keine Lection geben, ich muß noch arbeiten."

Ist doch auch dies Finale wahrhaft appassionata, und es ist nicht zu verwundern, das der große Meister, nachdem eine so mächtige Gluth aufgeregter Empfindungen leidenschaftlich aus ihm tönte, nicht im Stande war eine Lection zu geben.

Elterlein nennt nach Lenz die Sonate eine „Gefühlstragödie", und wenn in einer Tragödie der Schwerpunct der Lösung in dem Ende derselben erst klarer hervortritt, so ist vielleicht auch in diesem Werke, dem genialen Wurfe der freiesten schöpferischen Phantasie, in dem Finale der Gipfelpunct zu suchen, von dem aus vielleicht leichter über die Ideen der ganzen gigantischen Tondichtung Lichtstrahlen fallen. Uns erinnert die tönende Bilderschrift der Sonate lebhaft an einen

Hafis'schen Vers, der in wenigen Worten unsere Auffassung leichter symbolisirt, als wir sie durch weitläufige Umschreibung wiedergeben möchten. Er lautet wie folgt:

> O harte Sterne, nie versöhnte rauhe Welt!
> Kaum rastet einmal selig in der Liebe Zelt
> Das müde Herz, von sehnlicher Begier geschwellt, —
> Da horch, der Karawanen-Glocke Stimme gellt,
> Und wieder in das weite, wüste, wilde Feld
> Des Lebens ist die heißbethränte Fahrt bestellt.
>
> Aus Hafis von Daumer.

Will man die ganze Sonate nicht als wiederspiegelnde Stimmung ähnlicher Empfindungen und Gedanken gelten lassen, so ließe sich sogar im Finale ein ähnlicher Ideengang als der in der zweiten Hälfte vorstehenden Gedichts nachweisen. Erinnert nicht Tact 83—94, zweiter Abschnitt des Allegros, an der „Karawanen-Glocke" Schall, und mahnen nicht die sich energisch aufraffenden dahinstürmenden Accorde beim Eintritt des Priesters an ähnliche Gedanken als der Schluß des Verses? Wird nicht auch, um eine Gedankenbrücke zu Shakespeare's „Sturm" zu schlagen und darauf zurückzuleiten, Prospero, der Held der Dichtung, in gebrechlichem Kahne dem wüsten Meere ausgesetzt; und wenn er auch, auf „ödem Eiland" auf die Hülfsmittel seines eigenen starken Geistes angewiesen, eindringt in die tiefen Geheimnisse der Natur und des Geistes, und dadurch zur Beherrschung der Außenwelt gelangt: er wird sich kaum versöhnen können mit der rauhen Welt, die ihn erst verständnißlos von sich stieß, und in seinem Epilog lesen wir die Worte:

— — — — — —

> Zum Zauber fehlt mir jetzt die Kunst.
> Kein Geist, der mein Gebot erkennt;
> Verzweiflung ist mein Lebensend. —

Aber der Zauber der Kunst fehlte ja Beethoven nie, und er allein bewahrte ihn vielleicht, bei allen Kämpfen und Mühseligkeiten des Lebens, an diesem zu verzweifeln.

Mögen diese Andeutungen nach dem Wunsche des Einsenders dieser Zeilen geeignet sein, beitragen zu können zum Verständniß einer der genialsten und ideenreichsten Tondichtungen Beethoven's auf dem Gebiete der Sonate. F—m.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Wien, 13. Juli. Die „saison morte" liefert keinen oder nur sehr geringen Schreibestoff; dies der einzige Grund meines langen Schweigens. Hr. Jacques Offenbach und seine Truppe ist die alleinige Ausbeute der sonst für uns ganz musiklosen Monate Juni und Juli. Nun ist bekanntlich das ganze Thun und Treiben dieser von der Seine herübergekommenen Leute, dieser „hommes et femmes de plaisir", zu bedeutungslos, weil undeutsch und obendrein im höchsten Grade unkünstlerisch, als daß ich es für nöthig gehalten hätte, meiner Gepflogenheit treu zu bleiben und Ihnen allwöchentlich über die hausse und baisse dieses gründlich unmusikalischen Trödlerunternehmens Bericht zu erstatten. Jetzt, wo der Handel zu Ende gegangen, möge ein gedrängtes Wort hierüber auch in der „Neuen Zeitschrift für Musik" eine Stelle finden. Im Grunde wäre meinem solchen Dingen gegenüber außerordentlich leichten Referentengewissen, und vielleicht sogar Ihrem persönlichen Wunsche mit den eben vorangeschickten ganz allgemeinen Bemerkungen schon vollauf genügt; es handelt sich aber hier um bei Weitem Wichtigeres. Es gilt der Verhimmelung des undeutschen, ja frechen Elementes die Spitze zu bieten, das — laut dem Willen Offenbach's und seiner Gesellschaft — sich hier in unsere wesentlich deutsche und auf sittlichem Boden ruhende Kunst einschmuggeln will. Ich bin durchaus kein Verächter der wirklich berechtigten Seiten fremdländischer Kunst. Allein dies bloße Lospauken, Trillern und Minauderiren auf die leere Unterhaltungssucht, auf den kurzweildürstigen Drang des großen Haufens; dies wüste Amüsirenwollen um jeden Preis; dies aller sittlichen Grundlage, ja selbst allen feineren Welttones ledige Jagen nach Piquantem, das in seiner letzten Entartungsstufe, trotz anspruchsvollstem Herauskehren der einseitigen Geschmacksseite, zur vollständigen Geschmacklosigkeit, zur geistlosesten Ironie wider allen sogenannten guten Ton wird: kurz dieses bodenlos Unkünstlerische der Offenbach'schen Art und Weise des Operettenmachens und ihrer Darstellung durch seine Leute ist dasjenige Element, gegen das von Seiten jeder ehrenhaften Kritik mit allem Nachdrucke angekämpft werden muß. Es darf solchem unbedingten Verwerfungsurtheile der wahrhaft lächerliche Jubel nicht beirrend eingewendet werden, den leider auch unser Publicum solchem Machwerk entgegengebracht hat. Verlangen Sie denn auch von mir nichts Eingehenderes über die einzelnen Operetten dieses französirten Deutsch-Hebräers. Diese ganz allgemein hingestellte Urtheils-Schablone paßt für alle jene Nieten, die aber, längere Zeit hindurch und weiter um sich greifend, trotz ihrem hohlen Nichts, dem guten Geiste unserer Kunstentwickelung denn doch gefährlich werden könnten. Ebenso mißlich steht es um die Darstellungsweise dieser hohlen Bluetten. Kaum Eine erträgliche Stimme, kaum Eine nur mäßigen Ansprüchen genügende mimische Kraft läßt sich da vernehmen. An all dessen Stelle tritt hier ein Gefallsüchteln nach allen Richtungen, ein mißverstandenes Abstractum von Grazie, Leichtfertigkeit und sogenanntem Esprit. Diese Elemente machen sich im Singsange, Mienengezerre und körperlichen Hin- und Hergedrehe dieser Offenbach'schen Leute geltend. Doch genug über solche Lückenbüßer. Vor etlichen Tagen ist unser deutsches Operntheater wieder eröffnet worden. Hierüber demnächst. Unsere Besten sind zur Stunde noch beurlaubt. Das Wiener Opernhaus bietet jetzt freiestes Feld einer erklecklichen Anzahl von Gästen. Es ist zu einer Stätte von allerhand Experimenten des Impressario Salvi mit Neulingen und mit in gewisser Beziehung fertigen Engagementslustigen geworden. Auch über diese Art unseres Musiktreibens sollen Sie demnächst das allenfalls Wissenswerthe durch mich erfahren. S.

Weimar. In den beiden letzten Concerten des Musik-Dir. und Kammermusikus Fischer kamen zur Aufführung (am 7. Mai): Ouverture zu „Maritana" von Wallace, Erinnerung an Wagner's „Tannhäuser" von Hamm, Festmarsch zur Schillerfeier von Meyerbeer, Ouverture zum „Tannhäuser" von Wagner, Fahnen-Quadrille (ein geistreicher musikalischer Scherz für den Künstler-Maskenball vom Musik-Dir. Stör componirt), Finale aus „Don Juan", Künstlerfest-Polka von Rob. Pflughaupt und Ouverture zu „Dichter und Bauer" von Suppé, eine wenig besagende Novität. Am 9. Mai: Ouverture zur „Entführung" von Mozart, Lied ohne Worte von Mendelssohn, instrumentirt von Stör, Militair-Phantasie für Violine von Leonard (ausgezeichnet vorgetragen von Hrn. Fr. Weißenborn, Mitglied der hiesigen Hofcapelle), Ouverture zu dem „Freischütz", Huldigungs-Marsch von Franz Liszt (wurde wiederholt), Finale aus „Wilhelm Tell" von Rossini, Ouverture zur „Stummen von Portici", Ouverture zu „Robespierre" von H. Litolff, Thüringer Wald-Skizzen von Ernst Weißenborn. — Im Großherzogl. Hoftheater kamen seit meinem letzten Berichte zur Darstellung: „Ernani", „Die Verlobung bei der Laterne" von Offenbach, „Robert der Teufel", „Don Juan", „Tannhäuser", „Hugenotten", „Rienzi". Außerdem hörten wir Mendelssohn's Musik zum „Sommernachtstraum", sowie Flotow's schwächliche Ergüsse zum „Wintermährchen" des großen Briten. Als Novität ging „Orpheus in der Unterwelt" von dem Generallieferanten der jetzigen Opernburleske Offenbach über die Breter, welche die Welt bedeuten sollen. Fand diese musikalische Ephemere auch wie gewöhnlich dergleichen Trivialitäten Anklang beim größeren Publikum, so müssen wir doch dieses Opus des Hrn. Offenbach hinsichtlich der musikalischen Erfindung noch tiefer als die „Verlobung bei der Laterne" stellen. Daß aber die General-Intendantur den zahlreichen Sängergästen dieses Machwerk

während des solennen Thüringer Gesangfestes allhier auftischte — Wagner's „Tannhäuser“ wäre ganz gewiß die passendste Opernpièce gewesen — hat ihr manchen Tadel zugezogen. — Während des Sängerfestes hatte die Firma Eduard Hetz & Comp. (in Berlin) im Gasthofe „zum russischen Hof“ ein sehr preiswürdiges Pianino neuester Construction ausgestellt, welches alsbald verkauft wurde und einige anderweite Bestellungen erzielte. Die HH. Dr. Franz Liszt, Musik-Dir. Stör und Lassen, Robert Pflughaupt, Louis Jungmann, Musiklehrer Sulze, Dr. R. Pohl, Hofmusikus Kohlschmidt &c. haben sich über das in jeder Hinsicht vorzügliche Instrument höchst belobend ausgesprochen. Zur allgem. deutschen Tonkünstlerversammlung (5., 6. und 7. August) wird Hr. Hetz ein Harmonichon, Harmonium und mehrere Sorten trefflicher Piano's zur Ausstellung hierher bringen.*)

A. W. G.

Pest, 10. Juli. Der unter uns weilende Willmers hatte zum Besten des projectirten Petöfi-Denkmals in den Räumen des Nationaltheaters eine musikalische Aufführung veranstaltet, deren Programm u. a. auch zwei Compositionen des Concertgebers aufwies; nämlich ein Concert für Orchester und Pianoforte und ein symphonistisches orchestrales Tongemälde „Hunnia“. Das Publicum zollte beiden Piècen den reichsten Beifall; wir für unsern Theil geben erstgenannter Composition bei Weitem den Vorzug, sie überraschte uns durch treffliche Instrumentation und artistische Durchführung überhaupt aufs Angenehmste. Ein durchaus originelles, dramatisirendes und durch die Macht des Gedankens zündendes Talent, welches die völlig befriedigende Lösung einer Aufgabe fordert, wie sie sich der Tonsetzer in seiner „Hunnia“ stellte, kann ihm eine strengere Kritik jetzt noch nicht zugestehen; am gelungensten ist der letzte Satz „Freiheitsklänge“, wo er das Szózat aus dem Rákóczy mit glücklichem Erfolge verarbeitet hat. Uebrigens behauptet Hr. Willmers, der Pianist, noch immer seinen alten Platz, und noch Keiner hat ihm den Namen „Trillerkönig des Salons“ streitig machen können. Dr. F—r.

Lenzburg. Von musikalischen Aufführungen habe ich Ihnen noch aus vorigem Jahre zu berichten über die Feier des Jugendfestes (den 18. Juli 1860), aus dessen Programm eine Cantate von M. Hauptmann und das Beethoven'sche Chor „Welten singen“ hervorzuheben wären. Am 28. September hatten Frl. Bochholtz-Falconi und Hr. Aug. May ein Concert veranstaltet; Erstere glänzte in einigen Kehlturnereistücken, während Hr. May die Cis moll-Sonate von Beethoven und einige Werke eigner Composition spielte. Beide ernteten rauschenden Beifall. In einem Kirchenconcerte am 4. November sang Frl. Anna Zinggeler, Elevin der Züricher Blindenanstalt, Schubert's Ode „Dem Unendlichen“, Agnus Dei von Mozart, Arie von Händel und Vaterunser von Nicola. Hr. Rabe spielte auf unserer schönen, von Haase erbauten Orgel Präludium und Fuge in E dur von Bach, Mendelssohn's A und B dur-Sonate, sowie das Halleluja von Händel. Die Concert-Programme vom 27. Januar und 17. März boten nichts Bemerkenswerthes, als Liszt's „Lorelei“; die bereits früher mit großem Beifalle aufgenommene Schumann'sche Ballade „Die Königstochter“ war zur Wiederholung bestimmt, mußte aber in Wegfall kommen, da der Träger der Partie des Königssohnes verhindert war. Zu dem nun aufgeschobenen Züricher Musikfeste hatte man Spohr's Oratorium „Der Fall Babylons“ neu einstudirt. Schließlich noch einige Mittheilungen über das in unserer Stadt feierlich begangene Aargauische Cantonalgesangsfest, welches am 16. Juni gegen 1600 Sänger und andere Gäste uns zugeführt hatte. Diese wurden vom hiesigen Vereine mit einem schönen, herzlich-einfachen Festgruße, componirt von Dir. Rabe, begrüßt. Die Hauptaufführung begann mit dem Luther'schen, von 1400 Sängern ausgeführten Chorale „Ein' feste Burg“; woran sich noch dreizehn Nummern schlossen, theils vom Gesammtchore, theils von einzelnen Gesangvereinen vorgetragen. Einer sehr beifälligen Aufnahme erfreute sich Rabe's „Dithyrambe“ für Soloquartett mit Chor und Orgelbegleitung. Dichtung (von Rasmus), Melodie, Vortrag, kurz Alles bildete eine schöne Harmonie, und in vielen hundert Herzen wird noch lange der prächtige Tenor klangvoll wiedertönen: „Mein ist die Erde, der Himmel ist mein“. N.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Hr. Gustav Scharfe, welcher bisher als Lehrer an dem Taubstummeninstitute zu Leipzig wirkte und sich bei einer Anzahl musikalischer Aufführungen hier wie auswärts den Ruf eines tüchtigen Sängers erworben hat, ist als Baritonist für das Dresdener Hoftheater engagirt worden.

Musikfeste, Aufführungen. Der Künstler- und Schriftstellerverein Arkadia in Prag veranstaltete kürzlich zu einem wohlthätigen Zwecke ein Concert, in welchem nur Compositionen von Mitgliedern des Vereins zur Aufführung gelangten. Der Reinertrag war ein bedeutender, denn er überstieg die Summe von 1700 Gulden.

Zur Vorfeier des Geburtsfestes der Erbprinzessin Feodore von Meiningen fand am 6. Juli im Kurhaussaale zu Liebenstein ein geistliches Concert des Salzunger Kirchenchores statt, und kamen nur Werke berühmter Meister aus dem 16. und 17. Jahrhunderte zur Aufführung.

Das am 19. Juni zu Warschau aufgeführte geistliche Concert brachte nachfolgendes Programm: Hymne an die Jungfrau Maria vom heiligen Adalbert (das Manuscript wurde in Gnesen aufgefunden), instrumentirt von Münchheimer; Litaney von Moniuszko, bestehend aus fünf Sätzen für Chor und Soloquartett; Hymne an die Jungfrau Maria von Nowakowski; Trauermarsch zur Erinnerung an Chopin und Wielki Boze (Großer Gott) von Dobrzynski; Schlußchor aus Mendelssohn's „Paulus“. Wie der letztere in ein nur Werke nationaler Tonsetzer enthaltendes Programm gekommen, erscheint uns freilich seltsam.

Am 30. Juni fand auf dem Oybin bei Zittau ein Gesangsfest statt, dessen Ertrag für Zöllner's Hinterlassene bestimmt war. Leider hatte das ungünstige Wetter eine nur einigermaßen zahlreiche Betheiligung verhindert.

Neue und neu einstudirte Opern. Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin brachte in letzter Zeit neu einstudirt Mozart's „Schauspieldirector“ und Dittersdorf's „Rothes Käppchen“ aufs Repertoir; ebenso eine neue einactige Bluette „List um List“ von Schimon im Offenbach'schen Style.

Während die Große Oper in Paris vorläufig die Inscenirung von Gounod's „Königin von Saba“ vorbereitet, stellt die Opéra comique drei Novitäten in nächste Aussicht: „Der Zauberwald“ von Bazin, „Die Werber“ von Lefebure-Wely und „Der Juwelier“ von Grisar.

Von A. Schliebner, dem Componisten des „Grafen von Santarem“, haben wir eine neue Oper „Rizzio“ zu erwarten.

Literarische Notizen. Von Hoffmann v. Fallersleben's trefflicher „Geschichte des deutschen Kirchenliedes“ ist so eben bei C. Rümpler in Hannover die dritte Ausgabe erschienen: „Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luther's Zeit.“ Nebst einem Anhange: „In dulci jubilo, Nun singet und seid froh.“ Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Poesie.

Von Ferd. Gleich's bereits an mehreren Conservatorien eingeführtem „Handbuch der modernen Instrumentirung“ wird demnächst bei M. Bernard in St. Petersburg eine russische Uebersetzung erscheinen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Otto Jahn wird, wie die „Kölnische Zeitung“ versichert, nun doch noch einen akademischen Lehrstuhl an der Münchener Universität erhalten, obgleich die „A. A. Ztg.“ wiederholt erklärte, daß die Professoren der philosophischen Facultät gegen diese Wahl Protest erhoben haben.

Vermischtes.

Der seit 1847 bestehende und von Prof. Dr. Faißt geleitete „Verein für classische Kirchenmusik“ in Stuttgart hat eine Thätigkeit entfaltet, von deren Umfang wir das klarste Bild zu geben glauben, wenn wir in Nachfolgendem die in den uns vorliegenden Programmen vertretenen Tonsetzer nebst der Zahl der von ihnen aufgeführten Werke folgen lassen. Zuerst registriren wir aber die in diesem Zeitraume vollständig wiedergegebenen Oratorien; es sind: J. S. Bach's Weihnachtsoratorium, Johanneische Passionsmusik, H moll-Messe; Händel's „Messias“, „Josua“, „Jephta“, „Samson“ (ersterer viermal, die letzteren je zweimal aufgeführt), „Athalia“, „Saul“, „Israel in Egypten“, „Judas Makkabäus“; Mendelssohn's „Paulus“ und „Elias“ (je dreimal); Mozart's Requiem; Schneider's „Weltgericht“; „Die letzten Dinge“ von Spohr (zweimal). Die einzelnen Nummern vertheilen sich in der Weise, daß Anini mit 2 Compositionen vertreten ist, Anerio mit 1, Astorga mit 3, Arcadelt mit 1, Ahle mit 3, Alberti mit 1, Benevoli mit 3, J. S. Bach mit 55, J. M. Bach mit 3, Buxtehude mit 1, Bortnianski mit 2, Beethoven mit 3, Caldara mit 4, Carissimi mit 4, Crüger mit 5, Calvisius mit 4, Cherubini mit 1, Durante mit 3, Ducis mit 1, Eccard mit 11, Erythräus

*) Wie wir hören, sollen auch aus anderen Pianofortefabriken bei dieser Gelegenheit Instrumente ausgestellt werden.

mit 1, Ebeling mit 2, Frescobaldi mit 1, Frank mit 2, Fischer mit 3, Gallus mit 4, Goudimel mit 2, Grimm mit 2, Gabrieli mit 3, Gibbons mit 1, Graun mit 2, Gesius mit 1, Gluck mit 1, Haßler mit 4, Händel mit 19, Hammerschmidt mit 5, Hasse mit 2, Hesse mit 1, Helder mit 2, Hellwig mit 1, J. Haydn mit 4, M. Haydn mit 1, Homilius mit 2, Hintze mit 2, Josquin des Prés mit 1, Jomelli mit 1, Kugelmann mit 2, Kauffmann mit 1, Krebs mit 8, Klein mit 1, Luther mit 4, Orlando Lasso mit 3, Lotti mit 5, Leo mit 1, Mendelssohn mit 33, Marcello mit 4, Mozart mit 2, Nanini mit 1, Neumark mit 2, Neander mit 1, Palestrina mit 11, Prätorius mit 12, Pachelbel mit 7, Pergolese mit 2, Rosenmüller mit 1, Schütz mit 6, Scheidt mit 4, Schröter mit 1, Stradella mit 2, Schein mit 5, Schneider mit 1, Spohr mit 2, Stobäus mit 1, Schop mit 3, Scarlatti mit 2, Tallis mit 1, Vulpius mit 5, Vittoria mit 2, Walther mit 2. — Wenn wir an dieser Stelle noch den Wunsch aussprechen, daß der Verein künftig auch der Gegenwart und ihren ernsten Bestrebungen gerecht werden möge, so soll dies durchaus keinen Tadel gegen dessen bisherige Thätigkeit in sich schließen; im Gegentheile, wir zollen derselben unseren aufrichtigsten Beifall und wünschen dem Vereine das beste Gedeihen. Was uns zu dieser Bemerkung veranlaßt, ist eine Erfahrung, die uns durch den trefflichen Riedel'schen Verein in Leipzig geworden. Dessen Haupttendenz ist gleichfalls die Pflege alter classischer Kirchenmusik; aber der Versuch seines intelligenten Leiters, auch der Neuzeit Berücksichtigung angedeihen zu lassen, ist nicht nur nicht mißlungen, sondern verspricht sogar, noch regeres und frischeres Leben unter den Mitgliedern anzufachen. — Aus dem uns gleichfalls unterbreiteten „Rechenschafts-Berichte für das Jahr 1860/61" ersehen wir, daß der Verein 8 Ehren- und 835 ordentliche Mitglieder zählt, während sich die Mitgliederzahl noch im Jahre 1859 auf nur 184 belief. Als Vorstand des Ausschusses ist der als Dichter und Theolog bekannte Oberhofprediger Dr. Carl v. Grüneisen unterzeichnet.

Wie wir soeben aus zuverlässigster Quelle erfahren, ist Anton Rubinstein während des Schützenfestes zu Luzern seiner in circa 2000 Silberrubeln bestehenden Baarschaft, seiner goldenen Uhr u. s. w. beraubt worden. Der Bestohlene hat, aus Unmuth über diesen ärgerlichen Zwischenfall, Interlaken, wo er noch längere Zeit zu verweilen gedachte, bereits verlassen und sich vorläufig nach Ostende begeben.

P. Scudo in Paris, dessen musikalische Autorität durch die bei den Tannhäuser-Aufführungen bewiesene, wirklich unvergleichliche geistige Beschränktheit selbst bei den Gegnern Rich. Wagner's einen derben Stoß erlitten, liefert in seiner letzten Wochenschau der Revue des deux mondes einen neuen Beweis französischer Arroganz, indem er einen über alle Maßen abgeschmackten Vergleich zwischen Berlioz, „dem Sohne Frankreichs", und Liszt zu ziehen beliebt.

Rossini hat die bereits von uns erwähnte Aufforderung, für die Ausstellungsfeier zu London (im Jahre 1862) eine Cantate zu liefern, „als nicht mehr zu den lebenden Musikern gehörend" abgelehnt. Trotzdem ist er noch immer als Componist sehr thätig, nur läßt er vor der Hand Nichts in die Oeffentlichkeit gelangen.

Ernst Kossak — wir müssen immer wieder auf diesen trefflichsten aller Feuilletonisten zurückkommen — erkennt in der durch Offenbach's Arbeiten unvermeidlich gewordenen „Auflösung der alten Musik" dessen musikalische Mission und nennt ihn deshalb recht bezeichnend den „Todtengräber der Oper".

Die Society of arts und die Royal Society of musicians in London sind wegen Einführung einer Normalstimmung für England zu gemeinschaftlichen Berathungen zusammengetreten, indem sich wenig Neigung zeigt, die französische Normalstimmung zu adoptiren. Wann wird man in Deutschland an die Lösung dieser hochwichtigen Aufgabe gehen?

☞ Meine Adresse ist von jetzt an bis zum Schlusse der Tonkünstler-Versammlung: Weimar, auf der Altenburg.

F. Brendel.

Intelligenz-Blatt.

Soeben erschienen im Verlag der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in *Berlin* und sind durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Englisches Volkslied, Vergisst man alte Freundschaft je? für 1 Singst. 5 Ngr.

Fiedler, Preussens Hohenzollern für Männerchor, für gemischten Chor, für 1 Singst. mit Piano. à 5 Ngr.

Genée, Das rechte Lied, Op. 60, Was mundet? So alt! Op. 61, für vierstimmigen Männergesang. à 20 Ngr.

Gumbert, Notturno für Sopran und Bariton. Op. 93. $12^1/_2$ Ngr. Preuss. Soldat für Bariton, für Tenor, für Bass. Op. 95. à $7^1/_2$ Ngr.

Kiel, Sonate pour Piano et Violon. Op. 16. $2^1/_4$ Thlr.

Kontsky, Réveil du lion, Op. 115, pour 2 Pianos à 8 ms., pour Horn.

Löwe, Die Schwanenjungfrau für Sopran oder Tenor. Op. 129. 25 Ngr.

Liszt, 2me Marche hongroise pour 2 Pianos à 8 mains. $1^1/_4$ Thlr.

Meyerbeer, Freundschaft f. 2 Tenore u. 2 Bässe Soli. 20 Ngr.

Papendick, Menuet, Romance de *Mozart* p. Piano. Op. 5. à 15 Ngr.

Prinz Albrecht (Sohn), K. H. Preuss. Cavallerie-Marsch. Partitur 15 Ngr., für Piano $7^1/_2$ Ngr.

Reichardt, Ich kenn ein Auge — Oh étoile — für Alt oder Bariton. 10 Ngr.

Sammlung Preuss. Armeemärsche für Pfte. Heft XIII, für Piano 20 Ngr.

Schondorf, Handwerksburschen-Wanderlied für Männerchor. Op. 10. $^3/_4$ Thlr.

Vogt, Souvenir d'amitié, Le Murmure, Duo de *Glinka* pour Piano. Op. 45. à $12^1/_2$ Ngr.

C. M. v. Weber, Singet dem Gesang! für Männerchor. Op. 53. $12^1/_2$ Ngr.

Wehle, Marche cosaque p. Piano à 4 ms. Op. 37. 15 Ngr.

Berliner Musikzeitung „Echo", Quartal II, mit Musik. 20 Ngr.

☞ Wichtig für Clavier-Lehrer! ☜

Soeben erschien:

Führer

auf dem Felde der

Clavierunterrichts-Literatur.

Nebst

allgemeinen und besonderen Bemerkungen.

Herausgegeben

von

JULIUS KNORR.

Preis 10 Ngr.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig*.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 26. Juli 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 5.

Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Allgemeines Programm der Tonkünstler-Versammlung zu Weimar.

Vom 5. bis 7. August 1861.

Erster Tag, Montag den 5. August.

Früh 9 Uhr: Eröffnung der Versammlung im großen Saale des Stadthauses. Berathung und Abstimmung über die Satzungen des deutschen Tonkünstler-Vereins.

Nachmittags 4 Uhr: Aufführung von Beethoven's Missa solemnis in der Stadtkirche zu Weimar durch den Riedel'schen Gesangverein (aus Leipzig), den Montag'schen Gesangverein (aus Weimar) und die Großherzogl. Weimar. Hofcapelle, unter Mitwirkung auswärtiger Künstler.

Die Soli gesungen von Frau Dr. Reclam und Frl. Lessiak aus Leipzig, Hrn. Dr. Geyer, Domchorsänger aus Berlin, und Hrn. Hofopernsänger Wallenreiter. Die Orgelpartie vorgetragen von Hrn. Organist Gottschalg, das Violinsolo ausgeführt von Hrn. Dr. Damrosch.

Dirigent: Hr. Musik-Dir. Carl Riedel.

[Hauptprobe: Sonntag, den 4. August, Nachmittags 4 Uhr.]

Abends 8½ Uhr: Gemeinschaftliches Fest-Souper.

Zweiter Tag, Dienstag den 6. August.

Früh 8 Uhr: Hauptprobe zum zweiten Fest-Concert, im Großherzogl. Hoftheater (dem Publicum nicht zugänglich).

Vormittags 11 Uhr: Fortsetzung der Berathungen über die Satzungen des deutschen Tonkünstler-Vereins, im großen Saale des Stadthauses.

Nachmittags von 3 bis 6 Uhr: Besuch der Sehenswürdigkeiten Weimar's.

Abends 7 Uhr: Zweites Fest-Concert, im Großherzogl. Hoftheater.

Erster Theil.

Prolog.

Ouverture und Chöre zu Herder's „Entfesseltem Prometheus" von Franz Liszt, ausgeführt vom Montag'schen Singverein, dem Großherzogl. Hofopernchor, der Weimarischen und Jenaischen Liedertafel und der Großherzogl. Hofcapelle, unter Mitwirkung auswärtiger Künstler und kunstgeübter Dilettanten.

Die Soli gesungen von Frau Capell-M. Wettig, Frl. Lessiak und den HH. Hofopernsängern Meffert, Knopp, v. Milde und Wallenreiter; der verbindende Text von Richard Pohl, gesprochen von Hrn. Hofschauspieler Lehfeld.

Dirigent: Hr. Musik-Dir. Carl Stör.

Zweiter Theil.

„Eine Faustsymphonie" nach Goethe, in drei Charakterbildern:
1) Faust,
2) Gretchen,
3) Mephistopheles und Chorus mysticus

von Franz Liszt.

Das Tenor-Solo gesungen von Hrn. Hofopernsänger Meffert.

Dirigent: Hr. Hans v. Bülow.

Nach dem Concert gesellige Zusammenkunft.

Dritter Tag, Mittwoch den 7. August.

Früh 8 Uhr: Hauptprobe zum dritten Fest-Concert, im Großherzogl. Hoftheater (dem Publicum nicht zugänglich).

Nachmittags von 2 bis 4 Uhr: Besuch der Sehenswürdigkeiten Weimar's.

Von 4 bis 6 Uhr: Schluß der Berathungen über die Satzungen des deutschen Tonkünstler-Vereins, im großen Saale des Stadthauses.

Abends 7 Uhr: Drittes Fest-Concert, im Großherzogl. Hoftheater. Aufführung von Manuscriptwerken von Componisten der Jetztzeit.

Dirigenten: Hr. Musik-Dir. Lassen und die Autoren der aufzuführenden Werke.

Das specielle Programm wird beim Beginn der Versammlung ausgegeben.

Nach dem Concert gesellige Vereinigung im Stadthaus-Saale.

Während der Festtage sind von verschiedenen auswärtigen und Weimarischen Fabriken: Pianoforte, Harmonichorde, Saxophons, Streich-Instrumente rc. zur Ansicht und zum Verkauf im Parterre-Locale des Rathhauses ausgestellt. Zum Besuch berechtigen die Mitgliederkarten. Für das Publicum werden Eintrittskarten gratis auf dem Bureau vertheilt.

Specielle Bestimmungen.

§ 1. Das Bureau der Tonkünstler-Versammlung wird Sonnabend, den 3. August, von Nachmittags 3 bis 6 Uhr geöffnet. — Sonntag, den 4. August, ist das Bureau Nachmittags von 2 bis 4 Uhr offen, während der Hauptprobe zum Kirchenconcert geschlossen, jedoch von 6 bis 7 Uhr Abends nochmals geöffnet. — Montag, den 5. August, ist dasselbe von früh 7 Uhr bis zum Beginn der ersten Versammlung offen. Nachmittags von 2 bis 4 Uhr ist das Bureau zum letzten Male geöffnet, und wird mit dem Beginn des Kirchen-Concerts unwiderruflich geschlossen.

§ 2. Mitglieder der Versammlung sind: Alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen; musikalische Schriftsteller und Herausgeber von Zeitschriften, in deren Spalten der Musik eine regelmäßige Stelle eingeräumt ist; Vorsteher von Concert-Instituten und Gesangvereinen; Theater-directoren; Musikalienhändler; Instrumentenmacher; Lehrer, soweit ihr Beruf sie mit der Tonkunst in Verbindung bringt; Dilettanten, die in irgend einem Zweig der Tonkunst durch selbständige Leistungen sich hervorgethan haben.

§ 3. Die Mitglieder erhalten bei ihrer Anmeldung im Bureau eine nur für ihre Person gültige Karte, welche berechtigt:

a) Zum freien Zutritt zu allen musikalischen Proben und Aufführungen während der Versammlungstage.
b) Zur Theilnahme und Abstimmung bei allen Berathungen.
c) Zur Theilnahme am Festmahl und allen sonstigen geselligen Vereinigungen.
d) Zum freien Besuch der Sehenswürdigkeiten Weimar's, welche in dem auf dem Bureau gratis zu vertheilenden Festprogramm näher bezeichnet werden.
e) Zum Besuch der Ausstellung musikalischer Instrumente im Parterre-Locale des Rathhauses.

§ 4. Die Anmeldung und Einzeichnung in die Listen der Theilnehmer schließt die Verpflichtung in sich, der Versammlung vom 5. August Morgens bis zum 7. August Abends beizuwohnen.

§ 5. Theilnehmende Kunstfreunde haben Zutritt zu den Berathungen, zum Festmahl und den geselligen Vereinigungen der Tonkünstler, sowie zur Ausstellung musikalischer Instrumente, und zwar gegen Karten, welche, auf ihre Person lautend, im Bureau unentgeldlich ausgestellt werden. Zum Besuch der musikalischen Aufführungen wollen sich dieselben ihre Billets an den betreffenden Kassen lösen.

§ 6. Kunstfreunde, welche an den Berathungen theilnehmen, ohne zur Mitgliedschaft berechtigt zu sein, werden ersucht, im Stadthaus-Saale besondere, ihnen reservirte Plätze einzunehmen.

§ 7. Mündliche Vorträge, soweit sie nicht schon angemeldet sind, können, wegen der Kürze der Zeit zu den Verhandlungen, nicht mehr berücksichtigt werden.

§ 8. Eine Verpflichtung zur Besorgung von Quartieren kann der unterzeichnete Ausschuß nicht übernehmen, jedoch soll dafür gesorgt werden, daß auf dem Bureau eine Anzahl Adressen (mit Angabe der Preise) von solchen Privatpersonen zur Auswahl vorliegt, welche während der Versammlungstage Quartiere zu vermiethen haben.

§ 9. Für Diejenigen, welche ein Unterkommen im Gasthaus vorziehen, empfehlen sich zunächst „Erbprinz" und „Elephant", wegen ihrer günstigen Lage, in unmittelbarer Nähe des Versammlungslocales; ferner sind der „Russische Hof" am Karlsplatz und der „Adler" in der Breitengasse, beide in der Nähe des Theaters, zu empfehlen. Bescheidenere Ansprüche dürften auch der „Thüringer Hof" in der Jakobsstraße, der „Schwan" am Goetheplatz und die „Sonne" in der Breitengasse befriedigen.

§ 10. Anmeldungen zur Theilnahme sind bis zum Beginn der Versammlung zulässig.

Für den Ausschuß der zweiten Tonkünstler-Versammlung:
Der Schriftführer **R. Pohl**.

Professor Töpfer als Begründer einer neuen Theorie der Orgelbaukunst.

Von

Alexander Gottschalg.

Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.
Hier hilft das Tappen Nichts; eh man was Gutes macht,
Muß man es erst recht sicher kennen.
„Künstlers Apotheose", von Goethe.

Obwol es schon eine geraume Zeit her ist, daß der Professor Johann Gottlob Töpfer*) (geb. am 4. December 1791 in Niederroßla bei Weimar) seine Epoche machenden Forschungen auf dem Gebiete der Orgelbaukunst veröffentlichte, so ist doch gerade dieser wichtige Gegenstand, trotz seiner Bedeutung, vielen Musikern, die sonst entschieden auf dem Boden des musikalischen Fortschrittes stehen, eine ziemliche terra incognita.

Es sei mir daher erlaubt, gerade in diesem Organ, das ja im Dienste des musikalischen Fortschrittes, trotz aller Anfechtungen, unverrückt verharrt, die Töpfer'sche neue Theorie in einer übersichtlichen Skizze den geehrten Lesern darzulegen. Ich glaube um so mehr hierzu einiges Recht zu haben, als von gar manchen Seiten her das Töpfer'sche wissenschaftliche System der Orgelbaukunst entweder vornehm ignorirt*), oder

*) Eine ausführliche Biographie dieses Künstlers ist in Hentschel's „Euterpe" (Leipzig, Merseburger), Jahrg. 1857, S. 97 ff. zu finden.

*) Erwähnt doch das neueste, ziemlich umfangreiche musikalisch-lexikalische Unternehmen von Schladebach und Bernsdorf die unbestreitbaren Verdienste Töpfer's unter dem Artikel „Orgel" (im

wol gar hämisch angegriffen — wie noch vor einigen Jahren in der „Illustrirten Zeitung“ — worden ist. Es hat sich aber Töpfer's Theorie seit den letzten Decennien so erfolgreich bewährt, daß es in der Gegenwart kaum einen intelligenten Orgelbaukünstler geben dürfte, der nicht, mehr oder weniger, ein Schüler Töpfer's zu nennen wäre.

Die Veranlassung zur Aufsuchung einer neuen Theorie der Orgelbaukunst war der in den Jahren 1810—1812 von Trampeli aus Adorf unternommene Bau der Weimarer Stadtkirchenorgel. Da genannter Orgelbauer während dieser Arbeit starb, so wurde das betreffende Werk von seinem Vetter Trampeli 1812 beendigt. Sowol der bedeutende Kostenaufwand, als auch die Vorkehrungen, welche getroffen wurden, um die besten Materialien herbeizuschaffen, ferner die specielle Aufsicht und Mitwirkung einiger Kunstkenner bei Herstellung der einzelnen Theile, ließen etwas ganz Vorzügliches in dieser Art hoffen; allein das vollendete Werk entsprach diesen Hoffnungen nur sehr wenig, weil durch eine zweckwidrige Einrichtung und Lage der Windladen und Bälge die Wirkung des Tones gehindert, die Anlage und Ausführung einer zweckmäßigen Tractur zum Theil erschwert und also eine gute Spielart fast unmöglich geworden war. Ferner waren die Größen sämmtlicher Windverhältnisse und Windführungen verfehlt. Die Orgel war daher nur unvollkommen, ja fast unbrauchbar (ein Manual konnte einige Zeit nach Uebergabe der Orgel gar nicht mehr benutzt werden); die einzelnen Stimmen gaben größtentheils einen matten schlechten Ton, besonders die Pedalstimmen, und die Ansprache des vollen Werkes war stumpf, zähe und schwindsüchtig, das Pedal aber ganz kraftlos. Das Aeußere erschien zwar brillant, allein die Anordnung der Prospectpfeifen verhinderte die Ausbreitung des Tons, und die unzweckmäßige Lage der Claviaturen erschwerte den Gebrauch des kostspieligen Werkes *). Bei Aufstellung des verfehlten Werkes hatte Töpfer oft genug Gelegenheit, die Unsicherheit und peinliche Verlegenheit der Orgelbauer kennen zu lernen. Das endliche und vollständige Mißlingen dieser Orgel erweckte in dem genannten Künstler die Idee, die ganze Orgelbaukunst auf möglichst feste wissenschaftliche Gesetze zu basiren. Diesen Plan auszuführen war nun allerdings eine sehr schwierige, kostspielige, zeitraubende und von nicht sicher vorauszusehendem Erfolge begleitete Unternehmung, vor welcher wol ein weniger begabter und minder energischer Geist zurückgeschreckt wäre. Um ein möglichst erfolgreiches Resultat zu gewinnen, mußten erst diejenigen Wissenschaften, ohne welche sich ein sicheres rationelles System der Orgelbaukunst nicht denken läßt, gründlich studirt werden; es galt die höhere Mathematik, Mechanik, Akustik, Aërostatik und Pneumatik in allen ihren Zweigen sicher zu verarbeiten. Sodann waren ja ganz neue Principien zu entdecken, die wissenschaftlich begründet und deren Anwendung in der Praxis anschaulich nachgewiesen werden mußte. So, für ihre Zeit, ansehnliche Werke Serassi, Casparini, Trost und vorzüglich Silbermann ꝛc. geliefert hatten, so energisch Abt Vogler mit seinem Simplificationssysteme eine festere Basis des Orgelbaues angestrebt hatte, so fand Töpfer doch, trotz den Schriften eines Adlung, Forner, Sorge, Schlimbach, Wilke, Wolfram ꝛc. keinen einzigen sicheren Anhaltepunct, der für den Erfolg seines Problems als Ausgangspunct maßgebend gewesen wäre. Die ausgezeichnetste Schrift auf dem in Rede stehenden Gebiete, welche einen (oder wahrscheinlich mehrere) Orgelbauer zu Verfassern hat, ist das französische Werk: L'art du facteur d'orgues par Don Bedos de Celles. Man findet aber darin wenig mehr, als das praktische Verfahren ausgezeichneter Meister, nebst den nöthigen Dispositionen und Maßen von den kleinsten bis zu den größten Orgelwerken. Gesetzt aber auch, die angegebenen Maße wären richtig, so könnten sie in jetziger Zeit doch nicht zur Anwendung empfohlen werden, weil gegenwärtig von Seiten der Organisten andere Anforderungen in Hinsicht der Disposition, der Stimmmischungen und des Gebrauchs überhaupt gemacht werden, als dies zu Zeiten des Don Bedos der Fall war. Die einzige uns bekannte, auf arithmetischer Basis ruhende Schrift ist: „Der in der Rechen- und Meßkunst wolerfahrene Orgelbaumeister“ von Sorge (Organist in Lobenstein). Desselben Rechnungen stützen sich aber nur auf willkürlich angenommene Sätze und geben ein noch unsichereres Resultat als das gewöhnliche frühere, mehr handwerks-, als kunstmäßige Verfahren der Orgelbauer. Andere Werke, welche blos die Theile der Orgel beschreiben, Mittel zu ihrer Erhaltung angeben ꝛc., wie sie Schlimbach, Becker, Wolfram u. A. geliefert haben, helfen den Orgelbauern gar Nichts. Das was Halle's Werkstätte der Künste über den Orgelbau enthält, und der Inhalt der über verschiedene Theile der Orgel gelieferten Aufsätze in Krünitz' Encyklopädie und in der allgemeinen Encyklopädie von Ersch und Gruber, beschränkt sich meist nur auf eine Wiederholung Dessen, was schon in früheren Schriften zu finden war, und ist nicht geeignet die Orgelbaukunst in ein neues Stadium zu führen.

Gegen zehn Jahre arbeitete Prof. Töpfer mit aller Anstrengung darauf hin, um die ersehnte wissenschaftliche Grundlage für die beregte Kunst zu entdecken; zahllose Versuche und mühsame Berechnungen, welche lange keine genügenden Erfolge hatten, wurden mit einer Energie und Selbstaufopferung — da die Besoldung Töpfer's eine sehr kärgliche war, wie leider bei den meisten deutschen Organisten, so ließ er, unter Aufopferung eines großen Theils seines Privatvermögens und seiner gesellschaftlichen Beziehungen, allen Nebenerwerb durch Musikunterricht ꝛc. fallen, um sich unverkürzt der gestellten Lebensaufgabe zu widmen — ausgeführt, die nur zu den selteneren Erscheinungen gehört. Endlich, nachdem der unermüdliche Mann schon einige Male alle weiteren Versuche entmuthigt aufgeben wollte, leuchtete auch ihm ein fröhlicher Hoffnungsstern: durch immer neue Versuche, namentlich mit Labialpfeifen, wurde das erste wissenschaftliche Gesetz in der Orgelbaukunst — und nach ihm alle anderen — allmälig entdeckt *). Da die schon besprochene Orgel der Weimarer Stadtkirche gänzlich unbrauchbar geworden war, so mußte zu einem gründlichen Umbaue geschritten werden, und es war Töpfer vergönnt, sein neu aufgefundenes System, wenn es auch noch nicht vollständig ausgebaut und abgeschlossen war, zum ersten Male bei einem großen Orgelwerke praktisch zu erproben. In der Person des vor einigen Jahren verstorbenen Orgelbaumeisters Johann Friedrich Schulze in Paulinzelle fand er einen strebsamen Künstler, der zuerst mit Liebe

26. Hefte) mit keiner Sylbe, während andere unbedeutende Scribenten genannt sind.

*) Es traten hier also fast dieselben unerfreulichen Erscheinungen, nur in viel schlimmerem Grade, zu Tage, als bei der ebenfalls durch Trampeli erbauten Orgel in der Nicolaikirche zu Leipzig, über die sich mein geehrter Herr College, Hermann Schellenberg, vor einiger Zeit in d. Bl. weiter verbreitet hat.

*) Um mit diesen Versuchen seiner Nachbarschaft nicht lästig zu fallen, und um ungestört denselben nachhängen zu können, sah sich Töpfer genöthigt ein eigenes Haus, von der Stadt etwas abgelegen, bauen zu lassen.

und Ausdauer auf die Töpfer'schen Ideen einging. Sicherlich hatte Schulze dieses bewußte Anschließen und Aufgehen an und in den Ideen seines Freundes nicht zu bereuen; denn seine Anstalt für Orgelbau hatte sich in einigen Decennien zu einer seltenen Höhe emporgeschwungen. — Später machte unser glücklicher Forscher auch vielfache Experimente mit Zungen und Zungenpfeifen, ohne jedoch die desfallsigen Untersuchungen in der angestrebten Ausdehnung ausführen zu können, da seine Zeit und Kraft vielfach anderweit in Anspruch genommen wurde. Auch bedurfte sein Körper, durch die langwierigen geistigen Anstrengungen erschöpft, längerer Erholung. Da man eine Veröffentlichung der neuen Theorie vielfach von competenter Seite wünschte und da der Schöpfer derselben seine Ideen gern zum Gemeingute aller denkenden Orgelbauer machen wollte, so suchte er eine umfänglich gearbeitete schriftliche Darlegung seiner Gedanken durch den Druck zu veröffentlichen. Leider sah er sich genöthigt, seine Arbeit auf eigene Kosten (im Jahre 1833) unter dem Titel: „Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt, mit vielen Tabellen über Mensur, Luftzufluß und Mündung der Pfeifen, sowie über die damit übereinstimmende Bohrung der Windladen angewendet auf mehrere Entwürfe zu kleineren und größeren Orgelwerken, in welchen die Größe der Bälge, Windcanäle, Windkasten und Windladen, sowie die Einrichtung der Mechanik nach einer zuvor bestimmten Disposition angegeben ist, nebst einer Anweisung, wie neue Orgelwerke mit Genauigkeit probirt werden können", herauszugeben*). Es konnte nicht fehlen, daß dieses Epoche machende Werk große Sensation in den betreffenden Kreisen — bei Orgelbauern und Organisten — erregen mußte, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß man von mancher Seite her Töpfer's Verdienste zu ignoriren oder zu verdächtigen suchte. Es ist jedoch bis jetzt nicht gelungen dem Autor irgend eine Quelle oder ein Plagiat in Bezug auf sein Buch nachzuweisen. Töpfer's Name, abgesehen von seinen seltenen Leistungen als Orgelvirtuos und Orgelcomponist, verbreitete sich in der ganzen civilisirten Welt, so daß er vielfach, im In- und Auslande, bei größeren und kleineren Orgelbauten zu Rathe gezogen wurde. Die letzte bemerkenswerthe derartige Reise erstreckte sich (1845) nach Marseille, woselbst er als maßgebende Autorität in einem Processe zwischen einem französischen Orgelbauer und der betreffenden Kirchgemeinde berufen worden war. Beiläufig wollen wir hier nur so viel bemerken, daß sich unser Meister gegen den Orgelbauer entscheiden mußte. Mehrere ihm bei seinem Gutachten gemachte Einwürfe beseitigte er auf eine schlagende Weise, zum Theil durch Hinweis auf das schon berührte Werk des Don Bedos de Celles, so daß man ihn unter vielfachen Beweisen der allgemeinsten Achtung in seine Heimath entließ.

Um die Resultate seines echt künstlerischen und wissenschaftlichen Strebens namentlich den Organisten nahe zu legen, verfaßte er, nachdem 1834 noch ein Nachtrag zu dem erstgenannten größeren Werke, die Zungen- oder Rohrwerke betreffend, erschienen war, ein kleineres Buch: „Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile &c.", welches 1843 bei Körner in Erfurt erschien**).

Trotzdem, daß sich Töpfer nicht mehr ausschließlich mit seiner Theorie beschäftigte, war er doch fortwährend bemüht, dieselbe in allen ihren Theilen noch fester zu gestalten, zu erweitern und zu berichtigen. Obwol der greise Meister eine große Anzahl von mühseligen, interessanten Berechnungen, Beschreibung von wichtigen Experimenten, Erfahrungen &c. einst leider vernichtete, so sehnte er sich doch darnach, das seit Jahren wieder gesammelte Hauptmaterial seiner geläuterten und erweiterten Theorie den Sachkennern vorzulegen. Deshalb kam ihm das Anerbieten des Verlagsbuchhändlers Fr. Voigt in Weimar, eine deutsche Bearbeitung des schon erwähnten Werkes von Don Bedos de Celles zu übernehmen, sehr erwünscht, da er diesem voluminösen Werke, das sich namentlich durch eine sehr große Zahl vortrefflicher Abbildungen auszeichnet, seine neue Theorie, in der vervollkommneten Gestalt, einverleiben konnte. Es ist demnach dieses Buch („Lehrbuch der Orgelbaukunst nach den besten Methoden älterer und neuerer in ihrem Fache ausgezeichneter Orgelbaumeister und begründet auf mathemathische und physikalische Gesetze, 1.—4. Theil nebst einem Atlas, Pr. 12 Thlr. Weimar, Voigt, 1856") durchaus nicht als eine blose Uebertragung des französischen Originals ins Deutsche, sondern als eine gänzlich umgearbeitete und durchaus verbesserte, auf den Zinnen der Gegenwart stehende Ausgabe eines selbständigen Werkes anzusehen.

(Schluß folgt.)

*) Jetzt im Buchhandel vergriffen.

**) Gegenwärtig bereitet der Verf. eine zweite, verbesserte und vermehrte Auflage vor. Die in dem genannten Verlage vor einiger Zeit ohne Erlaubniß Töpfer's erschienene zweite Ausgabe ist nur ein unveränderter Abdruck der ersten Auflage.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Franz Wöllner, Op. 5. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

———, Op. 8. Sechs Gesänge aus den Liedern des Mirza Schaffy von Fr. Bodenstedt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendas. Pr. 27½ Ngr.

Liederhefte häufen sich auf dem musikalischen Markte in solcher Masse, daß man sich nicht wundern darf, wenn unter Dutzenden nur einige sich finden, die der Beachtung werth erscheinen. Die beiden Werke von Wöllner scheiden sich merklich von unendlich vielen anderen, insofern ihnen eine scharf ausgeprägte höhere Richtung innewohnt. Eine besonders eigenartige Individualität besitzen sie zwar nicht, aber durch sämmtliche Lieder geht ein Zug poetischer Stimmung, ein erhöhtes Empfindungsleben, das ihnen die Stelle unter den höheren Erzeugnissen sichert. Die technische Verarbeitung ist gleichfalls vorzüglich und mit dem Geiste des Ganzen innigst verwachsen. Schon frühere Arbeiten des Componisten ließen erkennen, daß er sich von dem Trosse der schablonenartigen Liederfabrikanten merklich absondere, und bis jetzt ist er der eingeschlagenen Bahn treu geblieben; wenn auch seine Lieder nicht gerade mit durchgreifendem Erfolge in die Allgemeinheit dringen werden, was immer nur wenigen Liedern gelingt, da hierzu Bedingungen erforderlich sind, die nicht blos auf poetischer Stimmung beruhen. In den Liedern des Mirza Schaffy weht allerdings nicht der fremdländische Geist; die Musik ruht auf deutschem Empfindungsleben. Die orientalische Färbung wäre freilich am Platze gewesen.

Gustav Eggers, Op. 6. Noch sechs plattdeutsche Lieder aus dem Quickborn von Klaus Groth. Hamburg, Jowien. Pr. 20 Ngr.

In wie weit der Componist der Auffassung der Texte

nachgekommen ist, kann ich nicht beurtheilen, da ich nicht plattdeutsch verstehe; was den Geist seiner Musik betrifft, so ist der Eindruck derselben, da ein einfach natürlicher Ton durchweg angeschlagen ist, ein wohlthuender und ansprechender. Etwas Hervorstechendes außer dieser genannten Eigenschaft und einer wohllautenden Sangbarkeit bietet die Musik nicht. Die Eigenartigkeit der Lieder, von denen ich früher mehrere ins Hochdeutsche übersetzt gelesen habe, scheint mir aber auch eine besonders geartete Musik zu fordern. Daß der Dichter in Eggers den richtigen Componisten gefunden habe, möchte ich wenigstens nach der vorliegenden Musik bezweifeln.

Wilhelm Langhans, Op. 2. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Düsseldorf, Bayrhoffer. Pr. 15 Ngr.

Die Lieder verrathen Talent und einen nicht gewöhnlichen Grad musikalischer Bildung. Es ist Poesie darin, lebendige Erfassung des Textes und Charakteristik, wenn auch in dem einen mehr als in dem anderen der vier Lieder. Vorzüglich gut gelungen ist das erste „Einladung"; es hat Schwung, obschon gegen das Ende die Worte „Herbei, ihr Fröhlichen all" rc. durch ihre tiefe Tonlage matt sind und der frühere Flug mit einem Male gelähmt wird. Sinnig schön gehalten ist Nr. 2 „Mädchenlied", ohne jedoch durch Erfindung hervorzutreten. Das „Spanische Lied" Nr. 3 hat zwar Eigenthümlichkeit in der Auffassung, läßt aber doch den spanischen Charakter noch vermissen. „Gleich und Gleich" von Goethe, nach Text und Musik mehr ein Nipptischliedchen, entspricht recht artig dem Texte. Nach dem hier Gebotenen darf man auf eine weitere Entwicklung des Componisten schließen.

Julius Schäffer, Op. 9. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Breslau, Leuckart. Heft I. 15 Ngr. Heft II. $12^1/_2$ Ngr.

Es darf wol mit Recht von den Gesängen — in Liedform — gesagt werden, daß sie den Anforderungen der Zeit auf das Vollständigste nachkommen und auf der Höhe der musikalischen Fortentwicklung sich bewegen. Es ist dies das höchste Lob, welches diesen Liedern gespendet werden kann, das ihnen gebührt sowol rücksichtlich ihres Inhaltes, der von einem poesievollen Empfindungsleben lautes Zeugniß ablegt, als auch hinsichtlich der ganzen Auffassung und Behandlung. Es versteht sich hierbei von selbst, daß die musikalische Wiedergabe den Dichtungen ebenbürtig ist, daß sie das innerste Leben derselben durchdringt, ja den Text an vielen Stellen in gesteigerter Potenz musikalisch reproducirt. Frei von aller subjectiven Einmischung ist ihre Haltung so objectiv, daß in jedem Liede sein ihm eigenthümlicher Zug zur anschaulichsten Geltung gebracht wird. Daß auch in technischer Hinsicht, wohin ich zugleich das wohllautend Sangbare rechne, diese Lieder dem Inhalte nicht nachstehen, bedarf wol bei einem Autor der Lieder wie J. Schäffer, der gewiß die strengste Selbstkritik an sich ausübt, kaum der besonderen Erwähnung.

Rudolph Palme, Op. 1. Liederkreis für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Vier Lieder — Liebessehnen, Geständniß, Liebesglück, Liebesschmerz. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 15 Ngr.

Alexis Holländer, Op. 1. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Leipzig, Heinze. Pr. $22^1/_2$ Ngr.

R. Stöckhardt, Op 1. Liederkranz für eine Singstimme mit Pianoforte. Ebendas. Heft I. 15 Ngr. Heft II. 15 Ngr.

Erstlingswerke nimmt man immer gern zur Hand; man sieht schon an dem ersten Anlauf, wohinaus es will. Oft kommt es freilich nicht vor, daß in einem Op. 1 ein Sattelfester sitzt. Von den drei Genannten, die ihre Laufbahn hiermit erst beginnen, ist R. Palme noch der Schwächere. Eigenthümlichkeit zeigt sich noch nirgends; der Gefühlsausdruck leidet noch an einer fast etwas kranken Sentimentalität; die Technik ist rein und sicher, aber noch nicht zur gehörigen Freiheit entwickelt. Steigerung der Kraft und Vertiefung in sich selbst bedarf noch der Componist. Bei Al. Holländer trifft man schon auf eine tiefer angelegte musikalische Natur. Im Ausdruck gesund, gewandt in der formellen Behandlung findet der Componist zu jedem Texte die eigenthümliche Auffassung; außer einigem weniger Bedeutenden ist die musikalische Ausgestaltung fast immer interessant und treffend. Die Composition „An die Wolke" von Lenau ist sogar ein vielbedeutendes Stück; ein starker Zug der Empfindung weht uns in großen, breiten Zügen entgegen, daß aus dieser Composition eine nicht gewöhnliche Begabung hervorleuchtet. R. Stöckhardt steht dem eben Genannten nicht nach, vielleicht ist er in der Erfindung noch bedeutender; auch was die Eigenthümlichkeit betrifft, so möchte seine Musik noch etwas höher stehen. Vornehmlich ist es eine gewisse Gedankenenergie, die uns fesselt, wenn auch nicht in allen, so doch in einigen, z. B. in Heft I Nr. 1 Nachtgesang, Nr. 2 in Heft II „Wo unten frei." In formeller Hinsicht sind diese Lieder sehr ausgearbeitet und zeigen einen schon durchgebildeten Musiker. Emanuel Klitzsch.

Aesthetische Fingerzeige.

Das Quartett in „Rigoletto".

Wir sagen ausdrücklich das Quartett in „Rigoletto." Gäbe es in der Verdi'schen Oper auch noch ein oder mehrere Quartette außer dem von uns gemeinten; es bliebe kein Zweifel, daß wirs mit dem, wie mans nimmt, berühmten oder berüchtigten Quartette des letzten Actes zu thun haben. Berüchtigt, insofern die Verdi'sche Muse überhaupt als entartetes Kind der Aesthetik gilt, berüchtigt noch mehr, wenn man sich nach der ästhetischen Berechtigung des Stoffes zum „Rigoletto" fragt; berühmt dagegen, mißt man die Verdi'sche Partitur mit italienischem Auge und Ohr, berühmt, erkennt man in diesem Quartette die Krone des ganzen „Rigoletto" an. Man mag sagen, was man vom deutschen Standpuncte dagegen sagen kann, sieht man nur auf die Partitur und erwägt in diesem „Rigoletto" nur die Aufgabe des Orchesters: einmal wenigstens hat sich Verdi zusammengenommen, und das war im „Rigoletto." Es kommen da einzelne Sachen vor, die in Etwas über die italienische Schablonenmusik hinausgehen. Selbst der strenge Musiker wird ihm diese Anerkennung nicht versagen können. Nur daß sich dies relativ Bessere in einer zu realistischen Tonmalerei hält, nur daß alles Dies, und wäre es auch ein weit Besseres, durch das entsetzliche Sujet verdeckt werden muß.

Von allen schlechten und entsetzlichen Stoffen ist der des „Rigoletto" jedenfalls der nichtsnutzigste. Er enthält den Hohn auf die Menschlichkeit; er widerstrebt der musikalischen Behandlung schon um deswillen, weil im Schlusse nicht ein einziges versöhnendes Moment liegt. Der Hofnarr Rigoletto schleppt seine ermordete Tochter im Sacke über die Bühne, in der Meinung, den Verräther seiner Tochter drin zu haben; unterdeß geht der Herzog, eben der untreue Liebhaber, mit einem anderen Mädchen von dannen und läßt noch einmal sein

„donna è mobile“ („Frauen lieben Veränderung“) als Lerchengesang zum Himmel aufsteigen. Ist das ein Schluß? Was ist das Gräßliche im „Vampyr“ oder die moralische Gesunkenheit einer „Traviata“ gegen diese Nichtsnutzigkeit; was die bäuerliche Sentimentalität einer reuigen Magdalena gegen diesen absichtlichen Hohn auf das Menschliche! „Donna è mobile! Ja „Alles ist Einerlei“ dürfte der Herzog ebenso gut am Schlusse singen. Von einer ästhetischen Berechtigung dieses Schlusses darf gar nicht die Rede sein, hier handelt es sich schon um ästhetischen Katzenjammer. Das diesem Schlusse vorausgehende Quartett, oder eigentlich Quintett, wenn man den Banditen als handelnde Person zuläßt, bildet demnach, wie es die Katastrophe herbeiführt oder einleitet, so auch der Hauptsache nach den Schluß.

Wir wollen dies Quartett durchaus nicht ein Meisterstück nennen, aber ein Kunststück ist es jedenfalls. Man hat sich die Bühne getheilt zu denken. Hier im Hofe des Banditen scherzt der Herzog mit der Magdalena und dort außerhalb lauscht die hintergangene Geliebte mit ihrem Vater. Jetzt kam es Verdi darauf an, durch das Princip die Contraste berühren sich eine berauschende Wirkung hervorzurufen. Er thats auf realistische Genreweise; aber wenn man Verdi deswegen verdammt, warum fiel noch nicht ein deutscher Componist auf diese doch eigentlich so nahe liegende und ästhetisch zu rechtfertigende Weise, Wirkung zu erzielen: Magdalena lacht, die Gilda schluchzt, beide thun es eigentlich mit denselben Tönen, nur daß die eine mehr staccato eingreift, wo die andere mit den eigenthümlichen Accenten des Schluchzens vollständig legato zu singen hat. Sehen wir nur auf die Wirkung des Musikstücks und abstrahiren wir von der gräßlichen Situation, so wird sich der Wirkung, auf ein italienisches Publicum ist sie geradezu berauschend, schwerlich Jemand entziehen. Die Wirkung ist zu unmittelbar. Und doch, sobald wir auf die Situation Rücksicht nehmen und aus dem Schluchzen der Gilda schon das Todesröcheln einer verzweifelnden Seele heraushören, sträubt sich unser ganzes Gefühl gegen den Mißbrauch der menschlichen Empfindungen. Die musikalische Wirkung steht also mit der ästhetischen Berechtigung der Situation im Widerspruche. Wäre das Schluchzen der Gilda nicht ein trostloses, fände überhaupt am Schlusse eine Ausgleichung der Contraste statt, und starrte uns nicht vielmehr, sobald wir uns der augenblicklichen Wallung zu Gunsten des Componisten wieder entäußert haben, aus der Situation als gähnender Abgrund der Hohn auf das Menschliche entgegen, dann würde dies Quartett neben der nicht zu bestreitenden musikalischen Wirksamkeit auch volle ästhetische Berechtigung für sich haben.

Unsere deutschen Componisten komischer und halb-ernster Opern klagen fortwährend über die geringe Erfindungskraft der Textverfasser. Warum bringen sie aber den Situationen des Textes nicht so viel Phantasie entgegen, wie es Verdi doch offenbar that, als er das „die Contraste berühren sich“ zu einer naheliegenden musikalischen Wirkung ausbeutete? Warum liegt unseren schematischen Operncomponisten das Naheliegende meist so fern? Versuche es nur einer mit einem solchen Quartette; in der komischen oder halb-ernsten Oper, da, wo sich die Contraste des Lachens und Weinens zu einem versöhnenden Schlusse führen lassen, würde die Wirkung einer solchen Situation um so unbeschreiblicher sein, als sie dort durch den Mangel der ästhetischen Berechtigung nicht beeinträchtigt wird, selbst wenn sich der Componist in der Wahl der musikalischen Mittel nicht viel über das realistische Genre erheben sollte.

Heinrich Emil.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Der Verlauf der am 21. Juli in der Thomaskirche stattgehabten Aufführung des Riedel'schen Vereins bewährte sich in musikgeschichtlicher wie in rein künstlerischer Hinsicht als lehrreich, anziehend und erhebend. Das Programm gründete sich auf den Entwicklungsgang der Kirchenmusik von Palestrina an bis zu Bach und bot in sehr glücklich gefaßter Zusammenstellung der einzelnen Sätze einen Ueberblick über die Schätze älterer und neuerer Kirchenmusik, der für den Fachmann wie für den Laien kaum annehmlicher zu machen sein dürfte. Die altitalienische Kirchenmusik war in ihren Abzweigungen, der römischen, venetianischen, bolognesischen und neapolitanischen Schule, durch Palestrina (Stabat mater für 2 Chöre a capella), Lotti (sechsstimmiges Crucifixus), Clari (Arie für Sopran aus dem großen Stabat mater) und Durante (Qui tollis, aus einer Missa, für vierstimmigen Chor mit Begleitung) vertreten, die altdeutsche Kirchenmusik durch Eccard (fünfstimmiger Choral „Von Gott will ich nicht lassen“), Mich. Prätorius (vierstimmiges Weihnachtslied) und Heinrich Schütz (Schlußchor aus der Matthäus-Passion), endlich die Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts durch Händel (Abendgebet der „Susanne“ für Mezzosopran aus dem gleichnamigen Oratorium) und Bach (achtstimmige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“). Hieraus erhellt zur Genüge der Werth des Programms, welchem außerdem eine geschichtliche Skizze der Kirchenmusik von den ersten Jahrhunderten nach Christo an bis auf Händel und Bach, sowie eine kurze Analyse des ersten Satzes der Bach'schen Motette beigegeben war. Der Eindruck auf die Versammlung war denn sichtlich auch der beabsichtigten Wirkung entsprechend; er möge dem geehrten Dirigenten des Vereins für seine auf tiefes Studium gegründete Anordnung des Ganzen, wie jedem einzelnen Vereinsmitgliede für die treue Hingabe an der beseelten und beflügelten Ausführung eine schöne Genugthuung sein. Gestehen wir gern, daß wir großen Genuß gehabt haben. Ist auch als ausgemacht anzusehen, daß der Verein in Wiedergabe der altitalienischen und altdeutschen Gesänge, wie z. B. des Stabat mater von Palestrina, nur reife Früchte bietet, daß er im Vortrag z. B. des Weihnachtsliedes von Prätorius gleichsam unanfechtbar dasteht, so hat man sich doch mit der Zeit an solche Vorzüglichkeit gewöhnt und nimmt diese als ein Selbstverständliches hin, das des darauf besonders hinweisenden Wortes entrathen kann; kommt aber hierzu eine Ausführung eines so großartigen Werkes, wie die Bach'sche Motette, eine Ausführung, so Freude athmend und glanzvoll wie diesmal, dann darf auch dem Referenten nachgesehen werden, wenn er die ihm den Eindruck abschwächende Reflexion während der Ausführung abstreift und nun in der Erinnerung des gehabten Eindruckes nicht nach „dürren Worten“ für das Referat sucht, um abzuwägen, ob er des Lobes zu viel thue. Wie die Reihenfolge der einzelnen Sätze in deren lebendiger Vorführung nach Bach hin culminirte, so geschah es allerdings, daß dieser Meister schließlich ganz anders anpackte, als vorher der Fall war und der Fall sein konnte, daß derselbe schon nach wenigen Tacten uns der beschaulichen, ob auch innig wolbehaglichen Stimmung zu entrücken und zu seinem Aufsluge himmelan mit fortzureißen vermochte. Hätte dies der Fall sein können, wenn der Ausführung selbst der hohe Schwung nicht innegewohnt hätte? Kurz die Bach'sche Motette, wie sie hier lebte und webte, wo Ursache und Wirkung gleichsam zusammenfiel und sich durchflocht zu einem Einigen, dem nicht durch kritisches Für und Wider nahe zu treten: sie krönte die ganze Aufführung und trug ein frisches Reis dem Kranze hinzu, welcher dem Verdienste allein gebührt. „Alles was Odem hat, lobe den Herrn!“ . . . und wir stimmten, so recht innerlich froh geworden, mit ganzer Seele ein, und lange blieb das Dasein hier in Weihe! — In dem Gesange der Sopranarie von Clari, die dem Referenten neu

war, wurde die sehr melodische Begleitung der Orgel ganz gut wiedergegeben, und die Zuversicht, welche in den Tönen liegt, erhielt durch die Sängerin, als welche wir Frau Dr. Reclam erkannten, ihren wohlgelungenen Ausdruck. Ebenso zeigte sich auch Frl. Lessiak, die Sängerin der Händel'schen Arie, von der sinnig-frommen Musik belebt und erwärmt, und vollbrachte gut deren Wirkung; mir liegt auszusprechen ob, daß diese Sängerin nicht nur ihren künstlerischen Beruf überzeugend kundthat, sondern auch in ihrem Vortrage das Ergebniß gründlicher Studien und liebenswürdigen Eifers, dem Hohen nachzukommen, außer allen Zweifel stellte. A. Dörffel.

Eisleben. Der musikalische Geist, der im vorigen Jahre einen Verein zur Pflege der classischen Musik hervorrief, hat in den Soiréen des vergangenen Winters gezeigt, daß ihm die Schwingen trotz vieler Hindernisse nicht erlahmt sind, sondern, daß er mit den ihm zu Gebote stehenden Kräften die Aufgabe der Vorführung unsrer Meisterwerke in anerkennenswerther Weise gelöst hat. Das Hauptverdienst hat der Dirigent des Vereins, Musik-Dir. Rein, erworben. Sein Streben, den Zuhörern nur edle Genüsse zu bieten, war mit einem Eifer und einer Aufopferung verbunden, die das Publicum zu großer Dankbarkeit verpflichten, und seinem Geschick und Verständniß verdankte man die tüchtigen Aufführungen des „Lobgesangs" von Mendelssohn, der Gade'schen Composition „Erlkönigs Töchterlein", des Frühlings aus den „Jahreszeiten" von Haydn und an Orchester-Compositionen vor Allem der großen Symphonie in C von Fr. Schubert, der Ouverture op. 124 von Beethoven ꝛc. Nicht minder anziehend waren die Vorträge der Compositionen für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, von denen u. a. das große Concert in Es dur von Beethoven durch Hrn. Rein und das in G moll von Mendelssohn durch eine musikalisch feingebildete Dame, Frl. Spielberg, sehr klar und geistvoll zur Ausführung gebracht wurde. — Auf dem Felde des Gesanges war es dieselbe Dame, welche vermöge ihres tüchtigen Kunstverständnisses und ihrer trefflich beherrschten Stimmmittel die Hörer durch die schönsten Lieder von Mendelssohn, Fr. Schubert u. A. entzückte. — Concertvorträge auf der Violine wurden vom Concert-M. Ullrich aus Sondershausen und auf dem Violon-Cello vom Kammermusikus Hentrich aus Ballenstedt in vorzüglichster Weise gegeben. Beide Instrumente wirkten vereinigt in Trio op. 1 und op. 11 von Beethoven und in dem aus D moll von Mendelssohn-Bartholdy. — Fast jedes Programm bekundete das entschiedene Streben des Vereins, mit den Entwickelungen der Kunst fortzuschreiten und das Publicum auch für die Werke verständnißfähig zu machen, deren Werth die starren Verehrer der älteren Musik so gern verdunkeln möchten. Mit Freuden sehen wir daher dem Wiederbeginn der Soiréen entgegen.

n.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In München haben in letzter Zeit zwei Gäste der Oper seltene Triumphe gefeiert, nämlich die La Grua und Schnorr v. Carolsfeld. Die Leistungen des Letzteren im „Tannhäuser" und „Lohengrin" werden einstimmig von der Kritik als sehr bedeutende Kunstleistungen bezeichnet.

Frl. Zelia Trebelli gastirt zur Zeit noch in Prag und singt in den Opern den italienischen Text, während die übrigen Mitwirkenden die gebräuchlichen Uebersetzungen der italienischen Operntexte beibehalten. Die reizende Sängerin erinnert uns übrigens dadurch an den schwarzen Tragöden Ira Aldridge, der gleichfalls, nachdem er die ihn begleitende Gesellschaft entlassen, bei seinen Gastspielen den Shakespeare'schen Urtext sprach, indes die übrigen Rollen in der Tieck-Schlegel'schen Bearbeitung vorgeführt wurden.

Als Primadonna der zur Zeit noch in Frankfurt a. M. gastirenden Merelli'schen Gesellschaft ist Sgra. Maria Brunetti engagirt worden; ebenso sind die beiden Schwestern Carlotta und Barbara Marchisio neu hinzugekommen.

Musikfeste, Aufführungen. Das am 12. Juli stattgehabte dritte Concert der Kurhaus-Administration zu Wiesbaden bot ein sehr mannigfaltiges Programm. Der Pianist Brassin spielte Liszt's Rhapsodie Nr. 2 und einige Werke eigner Composition, die Violinvirtuosin Frl. Amélie Bido das E dur-Concert von Vieuxtemps und mehrere Kleinigkeiten. Frl. Emilie Genast brachte einige Lieder, und ein Frl. Eichberg ließ sich auf der Harfe hören.

Der Mainthal-Sängerbund feiert am 18. August zu Darmstadt seinen dritten Sängertag. Außer den 700 Sängern werden auch noch 200 Knaben- und Mädchenstimmen mitwirken, nämlich die unter Leitung des Cantor Bölsing stehenden Stadtschüler.

Bei dem Concerte, welches am 23. Juni in Baden-Baden zum Besten der Abgebrannten in Glarus gegeben wurde, wirkten 500 Sänger mit. Die Einnahme betrug 500 Gulden.

Am 7. Juli begingen 270 Sänger, 17 verschiedenen Liedertafeln angehörig, zu Eutin ein Sängerfest.

Neue und neu einstudirte Opern. Von dem früheren Schüler des Leipziger Conservatoriums, Hrn. August Langert, der nach einem längeren Aufenthalte in der Schweiz in seine Vaterstadt Koburg vor Kurzem zurückkehrte, wurde jüngst durch die dortige Hofcapelle die Ouverture zur Oper „Die Jungfrau von Orleans" aufgeführt. Man rühmt an diesem Werke des jugendlichen Componisten „frappante, rhythmische Gestaltung und geistreiche Instrumentation", so daß wir der Aufführung der Oper selbst mit Interesse und guten Erwartungen entgegen sehen dürfen.

In München wird augenblicklich Gluck's „Orpheus und Eurydice" einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Die in unserer Zeitschrift von dem Hermannstadter Presbyterium ausgeschriebene Stadtcantorstelle an der evangelischen Pfarrkirche ist H. Bönicke übertragen worden, und tritt derselbe zum 1. September d. J. in seinen neuen Wirkungskreis.

Todesfälle. Am 3. Mai starb zu New York der durch seine excentrische Persönlichkeit und unter dem Namen „Vater Heinrichs" bekannte Componist und „Professor der Musik" Anton Heinrichs; er war 1781 in Böhmen geboren und schrieb an 200 Werke.

Vermischtes.

Th. Körner's patriotisches Lied „Lützow's wilde Jagd" macht, nachdem der Text in „Les chasseurs noirs" französirt worden, in Paris mit Weber's Musik seltenes Furore. Neulich wurde es im Cirque Napoléon von 1500 Sängern unter dem reichsten Applaus vorgetragen. Diese eigenthümliche Galanterie wird unsere deutschen Sänger jedenfalls veranlassen, die Marseillaise wieder hervorzusuchen; und man könnte dann wol mit Recht sagen, daß man „die Waffen gewechselt" habe.

Der Königl. Bibliothek zu Berlin sind von Hrn. v. Hülsen 463 Opern, theils nicht mehr gangbar, theils in mehreren Exemplaren vorhanden, überwiesen worden. Die musikalische Abtheilung derselben wurde außerdem noch durch zwanzig Nummern bereichert, darunter die Originalpartitur von Mozart's „Il Ré pastore" und ein Brief von Beethoven.

Die Direction des Wiener Conservatoriums steht mit der tüchtigen Gesanglehrerin Frau Cornet in Unterhandlung wegen Uebernahme der bisher von Frau Marchesi innegehabten Professur. Der eine der in dem bereits erwähnten Ausschreiben enthaltenen Puncte scheint also nach dem Wunsche der Direction realisirt zu werden; wie aber stehts mit den 200 Gulden Gehalt?

In der Nacht vom 19. zum 20. Juli ist das Magazin der Pariser Großen Oper in Flammen aufgegangen, und wird der Verlust auf etwa 1 Million Frcs. angeschlagen. 133 Decorationen, darunter diejenigen zur „Semiramis", „Sylphide", „Jüdin", „Orfa", „Königin von Cypern", „Magicienne" und zum „Tannhäuser", sind vollständig verbrannt; doch werden die Vorstellungen, da das laufende Repertoire in der Großen Oper selbst sich befand, keine Unterbrechung erleiden.

☞ **Tonkünstler-Versammlung.** Das wohllöbl. Directorium der Thüringischen Eisenbahngesellschaft hat in liberalster Weise unser an dasselbe gerichtetes Gesuch gewährt und wird demzufolge gestatten, daß für alle Theilnehmer (d. h. nicht blos die eigentlichen Mitglieder der Versammlung, sondern auch diejenigen, die nur die Concerte zu besuchen gedenken) während der Zeit vom 4. bis mit 9. August die auf allen Stationen der Thüringischen Eisenbahn nach Weimar gelösten Wochen-Tagesbillets zweiter und dritter Classe zur Hin- und Rückreise (mit Ausnahme der Schnellzüge) Gültigkeit haben. Die hierzu nöthigen Legitimationen erhalten alle Leipziger Theilnehmer direct in der Musikalienhandlung von C. F. Kahnt. Alle übrigen von anderen Orten kommenden Besucher, die vorher von uns nicht legitimirt werden können, haben Tagesbillets zu lösen und sich in Weimar damit im Bureau der Tonkünstler-Versammlung zu melden; nach Empfang einer daselbst ausgestellten Legitimationskarte erlangen die gelösten Tagesbillets auf die Länge der Thüringischen Bahn auch für die Rückreise ihre Gültigkeit.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien.

Soeben erschienen bei **C. F. W. Siegel** in *Leipzig* und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Abt, Fr., „All-Deutschland." Festgesang f. vierst. Männerchor mit Begl. v. Blechmusik. Op. 201. Partitur 16 Ngr.
———, do. Singstimmen 10 Ngr.
———, do. Orchesterstimmen $17^1/_2$ Ngr.
———, Dem Vaterlande. Festgesang für Männerchor mit Begl. v. Blechmusik. Op. 202. Partitur 20 Ngr.
———, do. Singstimmen 15 Ngr.
———, do. Orchesterstimmen 1 Thlr. $2^1/_2$ Ngr.
Badarzewska, Th., Douce Rêverie p. Piano. $7^1/_2$ Ngr.
———, Mazourka p. Piano. $7^1/_2$ Ngr.
Chwatal, F. X., Auf hoher Alp. Tonstück für Pianoforte. Op. 165. $12^1/_2$ Ngr.
———, Glockenspiel (Carillon). Charakt. Tonstück für Pfte. Op. 166. 16 Ngr.
Etterlin, M., Drei Transcript. f. d. Zither. Op. 3. 5 Ngr.
Förster, Jos., Le Désir. Valse p. Piano. Op. 17. 15 Ngr.
Genée, Rich., Die Ständchen-Probe. Kom. Scene für Männerchor und Bass-Solo. Op. 69. 1 Thlr. $2^1/_2$ Ngr.
———, „Ich weiss nicht, was ich singen soll." Komische Arie für Bass mit Pfte. Op. 71. $17^1/_2$ Ngr.
———, Der Weinreisende. Kom. Duett für Tenor und Bass mit Pfte. Op. 72. 25 Ngr.
Hünten, Fr., Rondeau brill. p. Piano. Op. 214. $17^1/_2$ Ngr.
Jadassohn, S., Studien für das Pfte. Op. 23. Heft 1—2 à 15 Ngr.
———, Symphonie f. Orchester. Op. 24. Partitur $3^1/_3$ Thlr.
———, do. Orchesterstimmen $5^1/_2$ Thlr.
———, do. Clav.-Ausz. zu vier Händen $1^1/_2$ Thlr.
Jungmann, A., Mainacht. Nocturne für Pfte. Op. 162. $17^1/_2$ Ngr.
Köhler, L., Hochlandklänge. Charakt. Clavierstück. Op. 108. $12^1/_2$ Ngr.
Krug, D., Im Kindergarten. Sechs charakt. Clavierstücke. Op. 142. Heft 1—2 à $12^1/_2$ Ngr.
Kuhe, W., Faust, de *C. Gounod*. Fantaisie de Salon pour Piano. Op. 73. 25 Ngr.
Marschner, H., Drei Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. Op. 194. Nr. 1—3. à $17^1/_2$—25 Ngr.
Mayer, Ch., Nouveau Galop milit. Op. 328. Arr. p. Piano à 4 M. 20 Ngr.
———, La Dolcezza. Pensée fugitive p. Piano. 10 Ngr.
———, Le Rossignol captif. Valse p. Piano. 10 Ngr.
Neumann, F., Transcription sur un Chanson national pour Piano. Op. 38. $12^1/_2$ Ngr.
Oesten, Th., Calabrisches Tanzlied f. Pfte. Op. 183. 15 Ngr.
———, Blumenelfen. Melodie f. Pfte. Op. 184. 15 Ngr.
Rubenson, A., Quartett f. 2 Viol., Viola und Vcllo. Op. 2. 1 Thlr. $2^1/_2$ Ngr.
Schäffer, A., Drei komische Männerquartette. Op. 94ᵃ. Nr. 1. 25 Ngr.
Spindler, Fr., Mohnblumen. Vier Phantasiestücke f. Piano. Op. 126. Nr. 1—4. à 10—15 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Baumfelder, Fr., Op. 48. Consolation. Andante de Concert pour le Piano. 20 Ngr.
———, Op. 51. Feuille d'Album. Mélodie pour le Piano. 15 Ngr.
———, Op. 52. Pensée pour le Piano. 15 Ngr.
Bergmann, G., Op. 4. Maienliebe. Gedicht von *H. Heine*. Für 3 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Clavierauszug und Singstimmen 25 Ngr.
David, Ferd., Op. 39. Dur und Moll. 25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage. Heft 2, für die Violine allein 1 Thlr. 20 Ngr.
———, Dasselbe für Violine mit Pianofortebegleitung. 4 Thlr. 10 Ngr.
Jansen, F. G., Op. 26. Zwei Phantasiestücke für das Pianoforte. 18 Ngr.
Korbrowski, A., Op. 3. Am Lande. Drei Clavierstücke. 20 Ngr.
———, Op. 4. Stilles Glück. Mélodie p. le Piano. 12 Ngr.
———, Op. 12. Souvenir de Kieff. Seconde Polka de Concert pour le Piano. 20 Ngr.
Krüger, W., Op. 101. Les Regrets. Rêverie-Nocturne pour le Piano. 18 Ngr.
———, Op. 102. Le Rouet. Fantaisie-Impromptu pour le Piano. 25 Ngr.
Lübeck, E., Op. 14. Polonaise. Grand Morceau de Concert pour le Piano. 20 Ngr.
Merkel, G., Op. 29. Maienblüthe. Salonstück für das Pianoforte. 15 Ngr.
Scholz, Bernh., Op. 14. Sonate für Pianoforte und Violoncell. 1 Thlr.
Terschak, A., Op. 42. Fantaisie de Concert pour la Flûte avec accompagnement d'Orchestre. 2 Thlr. 20 Ngr.
———, La même avec accomp. de Piano. 1 Thlr. 10 Ngr.
———, Op. 43. La Sonnambula. Fantaisie sur des thèmes de *Bellini* pour la Flûte avec accompagnement d'Orchestre. 2 Thlr.
———, La même avec accomp. de Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.
Wagner, R., Tristan und Isolde. Arrangement für das Pianoforte zu 4 Händen. 10 Thlr.

Vacante Violoncellisten-Stelle.

In der hiesigen herzogl. Hofcapelle ist die Stelle eines im Solo- wie im Orchesterspiel tüchtigen Violoncellisten zu besetzen, und wollen sich hierauf Reflectirende wegen Mittheilung der näheren Bedingungen an Unterzeichneten wenden.

Ballenstedt, am 1. Juli 1861.

V. Klauss,
herzogl. Anhalt-Bernburgischer Capellmeister.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 2. August 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 6.

Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Professor Töpfer als Begründer einer neuen Theorie der Orgelbaukunst.

Von

Alexander Gottschalg.

(Schluß.)

Während die beiden ersten Abtheilungen des berührten Werkes lediglich rein Technisches, vorzüglich dem praktischen Künstler Naheliegendes darbieten, so enthalten die beiden letzten Abtheilungen der in Rede stehenden Schrift die vollständige Darlegung der neuen Töpfer'schen Theorie, die wir hier natürlich nur sehr kurz skizziren können und wollen.

Die Construction, Intonation der Labialpfeifen und was damit zusammenhängt, beruht auf folgenden Axiomen:

1) Wenn in Pfeifen von gleicher Länge, aber verschiedener Weite die Luftsäulen mit gleicher Intensität schwingen sollen, so müssen sich die ihnen zugehörigen Luftmengen verhalten wie die Flächen ihrer Querschnitte, oder wie die Quadrate ihrer Durchmesser.
2) Die Luftmengen solcher Pfeifen, deren Flächeninhalt der Querschnitte gleich, deren Längen aber verschieden sind, müssen sich bei gleicher Intensität der Schwingungen umgekehrt verhalten, wie die Quadratwurzeln aus den Längen.
3) Wenn die Luftmengen und Längen gleich, die Querschnitte aber verschieden sind, so ist die Größe des Aufschnittes nicht von der Größe des Querschnittes, sondern von der Größe der Luftmenge abhängig.
4) Wenn die Längen gleich, die Querschnitte verschieden und die Luftmengen mit den Querschnitten proportional sind, so verhalten sich die Größen der Aufschnitte wie die Querschnitte oder vielmehr wie die den beiden Pfeifen zugehörigen Luftmengen.
5) Wenn die Längen und Querschnitte gleich, die Luftmengen aber verschieden sind, so müssen die Aufschnitte mit den Größen der Luftmengen proportional bleiben.
6) Wenn die Luftmengen und Querschnitte gleich, die Längen aber verschieden sind, so verhalten sich die Aufschnitte wie die Quadratwurzeln aus den Längen.
7) Die Aufschnitte verschiedener Pfeifen verhalten sich wie die zugehörigen Luftmengen und wie die Quadratwurzeln aus ihren Längen.
8) Die Luftmengen stehen in näherem Bezuge zu den Aufschnitten, und es können daher dieselben nur in dem Falle nach den Querschnitten bestimmt werden, wenn diese mit den Aufschnitten in einem gleichen Verhältnisse bleiben.
9) Die Stärke des Tones (Intensität der Schwingungen) ist von den Querschnitten und der Luftmenge, die Schärfe und Helligkeit des Tones aber von dem Aufschnitte und der Luftmenge abhängig.

Nach diesen Gesetzen lassen sich die Luftmengen für jede Pfeife einer regelmäßig mensurirten Stimme finden, wenn die Luftmenge für eine Pfeife gegeben und durch Versuche gefunden worden ist. Zur Bestimmung der absoluten Luftmenge für die gangbarsten Orgelstimmen hat Prof. Töpfer an der Weimarer Stadtkirchen-Orgel, wie schon bemerkt, eine große Menge derartiger Versuche angestellt, die zum kleineren Theil in seinem neuesten Werke mitgetheilt worden sind. Nach der Größe der Luftmengen werden Größe der Pfeifenmündungen, Bohrlöcher, Canzellen, Windkasten und Windcanäle bestimmt, wie das der Verfasser in dem genannten Buche sehr gründlich und anschaulich nachgewiesen hat.

10) Wenn die Klangfarbe irgend einer Stimme sich nach Höhe oder Tiefe nicht verändern soll, so müssen die Flächeninhalte der Querschnitte der Unteroctaven nach dem Verhältniß $1 : \sqrt{8}$ zunehmen.

Dieses Mensurverhältniß ist die Richtschnur für alle anderen möglichen Mensurationsarten. Werden die Stimmen nach den höheren Tönen zu weiter mensurirt, als das Verhältniß $1 : \sqrt{8}$ mit sich bringt, so nimmt die Fülle des Tones nach den höheren Tönen zu, und zwar um so mehr, je größer die Abweichung innerhalb eines gegebenen Tonumfangs ist; und so auch umgekehrt, wenn die Pfeifen nach der Tiefe zu weiter mensurirt werden, als es nach dem Verhältniß $1 : \sqrt{8}$ geschehen dürfte. Bei zunehmendem Diameter vermindert sich nämlich die Schärfe des Tones immer mehr, und man kann daher die letztere den Querschnitten umgekehrt proportional setzen. Mensurirt man eine Orgelstimme nach einem anderen Verhältniß, z. B. nach dem Verhältniß $1 : 4$, so wird sie

nach der Tiefe stets dunkler und dumpfer klingen, also ihren Charakter immer mehr verändern.

Wenn, der herkömmlichen Praxis gemäß, die Breiten der Aufschnitte $1/4$ der Peripherie betragen, so verhält sich die Länge des Durchmessers zur Höhe des Aufschnittes, wie die Fläche des Querschnittes zur Fläche des Aufschnittes.

Bei der Mensur der Zungenstimmen sind folgende Gesetze maßgebend:

1) Bei Stäben von gleicher Dicke, aber ungleicher Länge, stehen bekanntlich ihre Schwingungszahlen im umgekehrten Verhältnisse der Quadrate ihrer Längen, oder auch: die Längen verschiedener Zungen verhalten sich umgekehrt wie die Quadratwurzeln ihrer Schwingungszahlen.
2) Da bei einerlei Tonhöhe die Klangfarbe ebenso von der Fläche der Zunge abhängig ist, wie bei den Labialstimmen von der Fläche des Querschnittes der Pfeife ($1 : \sqrt{8}$, als dem einer gleichen Klangfarbe und Stärke entsprechenden Verhältniß), so läßt sich hieraus folgern, daß auch die Fläche der Zungen, welche bei verschiedener Tonhöhe einerlei Klangfarbe erhalten sollen, nach diesem Verhältniß zu- oder abnehmen muß.
3) Wenn die Längen und Breiten der Messing- und Luftzungen einander proportional gesetzt werden, so verhalten sich die Dicken der Luftzungen wie die Quadratwurzeln aus den Dicken der Messingzungen.
4) Bei gleicher Tonhöhe wächst oder nimmt die Klangstärke ab mit den Producten aus den Flächen der Zungen in ihre Schwingungsweiten.
4) Die Klangstärke verschiedener Zungen von gleicher Tonhöhe ist den Quadratwurzeln aus den Producten ihrer Flächen in ihre Schwingungsweiten proportional zu setzen.
6) Zungen von verschiedener Tonhöhe äußern einerlei Klangstärke, wenn sich die Producte aus ihren Schwingungsweiten in ihre Flächen umgekehrt zu einander verhalten, wie die Quadrate der zugehörigen Schwingungszahlen.
7) Bei ungleicher Tonhöhe können die verschiedenen Schwingungsweiten den Verhältnissen, in welchen die Breiten zu ihren Längen stehen, umgekehrt proportional gesetzt werden.

Es ist bekannt, daß die Zungenstimmen nach der älteren Constructionsart nach der Höhe zu immer schwächer im Ton wurden und daher durch passende Labialstimmen, wozu in Frankreich vornehmlich der Grand-Cornett diente, unterstützt werden mußten. Die vorstehenden Gesetze leiten auf eine der gleichen Klangstärke günstige Mensurationsart hin, weil die Größe der Schwingungsweiten nicht nur von der Dichte der Luft, sondern auch von der Form der Schallkörper abhängig ist.

Die durchgängig praktische Anwendung der vorstehenden Gesetze ist, wie schon bemerkt, in dem zuletzt genannten Werke zur Genüge gezeigt worden. In dem Capitel über die Tractur und Registratur findet man noch folgende wesentliche Anhaltepuncte:

Man erhält die Fläche der Ventilöffnung, wenn die Länge der Canzellenöffnung mit dem Ventilaufgange multiplicirt wird. Die Größe des Luftdrucks auf das Ventil ergiebt sich, wenn zur Fläche des Ventils, welche die Canzellenöffnung bedeckt, noch die Hälfte der Auflage addirt wird.

Auch über die Erfordernisse einer guten Orgeldisposition hat Töpfer die vortrefflichsten Grundsätze aufgestellt und dieselben in einer ziemlichen Reihe ausgeführter Dispositionen praktisch erläutert, wie er denn auch über Orgelprüfungen sich höchst gründlich und erschöpfend verbreitet hat.

Wie wichtig die von Töpfer aufgestellte Theorie in der That sein mußte, mag daraus hervorgehen, daß sich in kurzer Zeit alle namhaften Orgelbauer Deutschlands der Töpfer'schen Orgelbaulehre befleißigten und dieselbe namentlich praktisch in mannigfachen Erfindungen und Verbesserungen einzelner Orgeltheile weiterführten*).

Unter den uns bekannten Orgelbaumeistern, die auch Beiträge zu dem Töpfer'schen Hauptwerke seiner Theorie geliefert haben, und die als vorzügliche Träger der Töpfer'schen Schule besondere Empfehlung verdienen, sind zu nennen: Fr. Haas in Kloster Muri (Schweiz), J. M. Haas in Bauerwitz (Oberschlesien), Fr. Winzer in Wismar, Fabian in Bromberg, C. Gieseke in Göttingen, A. Vogel in Frankenstein, Lütkemüller in Wittstock rc.

Außer dem schon genannten verewigten wackeren Künstler Fr. Schulze in Paulinzelle, dessen Anstalt durch seine Söhne würdig fortgeführt wird, sind uns speciell in Thüringen sehr vortheilhaft als die vorzüglichsten Jünger der Töpfer'schen (Weimarer) Schule bekannt: Friedrich Ladegast in Weißenfels und Carl Fiedrich Peternell in Seligenthal bei Schmalkalden. Während die uns bekannten Orgeln aus der Schulze'schen Officin sich durch immense Tonfülle, sowie durch manchen sinnreichen Mechanismus auszeichnen, so legen die zuletzt genannten Künstler bei wünschenswerther Tonfülle entschiedenen Werth — abgesehen von den ungleich billigeren Preisen — auf seine, höchst charakteristische Intonation und Klangfarbe, sowie auf vorzügliche technische Ausführung aller Orgeltheile, neben vortrefflichem Material.

---

*) Wie entschieden vervollkommnend die betreffende Lehre auch im Einzelnen gewesen ist, mag folgendes Beispiel erhärten. Der Verfasser fragte einst den sel. Orgelbaumeister Schulze, warum er in seinen Orgelwerken so wenig von der Quintatön (8 und 16 Fuß) Gebrauch mache. Der verstorbene Meister antwortete, daß er diese Stimme wegen ihres schlechten Effectes nicht wohl leiden möge. Da ich in den verschiedenen, von mir näher untersuchten Orgeln allerdings noch keine genügende derartige Stimme gefunden hatte, so mußte ich beistimmen. Daß es auch anderen Organisten so gegangen ist, bestätigt Organist Heinrich in Sorau, welcher in seinem soeben erschienenen Werkchen: „Orgellehre" (Glogau, Flemming), Seite 43, sagt: „Quintatön, 16- und 8füßig. Der Ton ist kreischend und mager, daher nicht angenehm. Fehlerhaft (?) ist es, diese Stimme einem Manuale als 16füßige Unterlage zu geben. Eine Unterlage muß Grundton haben. Quintatön hat aber keinen entschiedenen Grundton (?), weshalb durch durch diese Stimme das ganze Manual einen widerwärtigen (?) Charakter bekommt. Ich begreife nicht, wie es noch Orgeldisponenten geben kann, welche diesen Fehler (?) machen." Durch Töpfer wurde indeß, wenigstens für mich, die Quintatön glänzend gerechtfertigt. Er disponirte in mehreren zweimanualigen größeren Orgeln auf das Hauptwerk stets Quintatön 16' (statt des bisher üblichen Borduns 16', den er indeß als Lieblichgedackt 16' aufs Nebenwerk stellte), und der geschickte Orgelbaumeister Peternell führte diese Stimme ganz in Töpfer'scher Weise aus. Und siehe da, die so construirte Stimme machte stets einen trefflichen Effect; sie war so voll, rund und das volle Werk so ausgezeichnet stützend, wie es ein Bordun von demselben Fußtone nimmer gethan haben würde, daß ich in ähnlichen Fällen stets der betreffenden Stimme, in gleicher Weise hergestellt, das Wort reden werde.

Concertmusik.

Für Orchester.

Robert Radecke, Op. 25. Ouverture zu Shakespeare's „König Johann" für großes Orchester. Partitur 2 Thlr. Stimmen 3 Thlr. 10 Ngr. Berlin, T. Trautwein.

Für dieses Werk eignet sich die oft gehörte Bezeichnung „gute, vortreffliche Musik, tüchtige Arbeit, edler Geist, sinnige Züge, gute Instrumentation" ꝛc. Ist der Componist damit zufrieden, soll es uns seinetwegen freuen. Wir wollen mehr: eine Wirkung, die uns alle jene Worte als untergeordnete Begriffe vorkommen läßt — so wesentlich sie auch sind. Es kommt mir eben der Gedanke an C. M. v. Weber; warum? Der Mann hat Manches geschaffen, auf das sich obige Urtheilsphrasen nicht einmal alle mit Recht anwenden lassen; und dennoch zieht es an. Was ist das Ziehende? Nichts Anderes, als was den Grashalm zur Existenz bringt: wahrhaft lebendiger Schöpfungsstoff, der da wirkt, weil er wirken muß. Bisweilen möchte man wünschen, es müßte sich jeder Schaffende erst sein Material schwer herbeischaffen, ehe er Etwas schaffen kann; er würde dann nicht einem blos äußeren Antriebe folgen. Aber unsere Tonarten mit ihren Accorden, die Satzformen und die Routine, das Alles ist da und läßt sich brauchen. Wie hat z. B. Radecke es verstanden, in seiner Ouverture „Musik zu machen", und wie ist es ihm gelungen. Schumann und Mendelssohn brauchten sich der Mache nicht zu schämen; auch hat die Sache derartigen Guß und Fluß, daß man an inneren Zug glauben muß. Er ist auch da, aber er wirkt in einem nur gewöhnlichen Schöpfungsstoffe; es ist ein vortrefflich geformtes Gebäude, aber nur aus gewöhnlichem Holz- und Backstein-Material, nach gewöhnlichem Grundriß. Ehre sei dem Meister Maurer und Zimmermann!

Wolle uns der Componist nicht zürnen. Was wir hier über sein (so achtungswerthes) Werk sagten, hat er selbst gewiß schon oft über ähnliche „achtungswerthe" Werke gedacht.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Rob. Volkmann, Op. 12. *Sonate* (ut mineur) pour Piano. Leipzig, Kistner. Pr. 1 Thlr.

Das Werk ist, nach dem Dafürhalten des Referenten, eines derjenigen, welche man sehr beloben muß, die man aber doch nicht gerade lieben kann. Es scheint darin ein Widerspruch zu liegen; er löset sich eventuell durch die hinzugefügte Bemerkung: daß das Stück alle guten Eigenschaften besitze, nur nicht die des sinnlichen Reizes. Ich meine denjenigen Reiz, der mit einer besonders lebhaft empfundenen schönen Idee, im Grunde des Entstehens und in jedem Momente des Schöpfungsprocesses, naturgemäß verbunden ist. — Ich mag hier nicht den Gang der Sonate nach Satz und Modulation ausführen, weil sie darin nichts Neues von Bedeutung mit sich bringt und diese kritische Analyse ohnehin keinen richtigen Eindruck giebt, ja nicht einmal bethätigen kann, ob das Werk sehr schön oder häßlich sei. Die Motive aber wiederzugeben hilft auch wenig; denn wenn sie (wie hier) an sich ohne besondere Schönheit sind, so werden sie nur durch ihre Verwendung in dem Verlaufe des Werkes bedeutend; das Werk selbst aber kann hier doch nicht abgedruckt werden. Ein gewisses Omen bringt, meines Erachtens, das Anfangsmotiv mit sich; denn dieses ist Impuls zum Schaffen, Volkmann's Sonate aber hat dieses erste Motiv:



Mag es sein, daß ich irre, aber mir kommt der Impuls nur matt vor. Ich läugne nicht, daß sich der Componist überall als einen Künstler von bester Art zeigt; die Fortspinnung der Musik beweist, welch eine edle und tiefe Geistesnatur in ihm lebt; man sieht, wie eigen sein Empfinden und wie fest seine Formenkunst ist.

Nach dem Geäußerten werden die wolbewanderten Leser die Art der Volkmann'schen Sonate kennen; sie sei ihnen zu näherer Kenntnißnahme (und vielleicht auch zur Veröffentlichung eines günstigeren Urtheils, als dieses ist) anempfohlen.

K.

Instructives.

Für Violine.

Ferdinand David, Op. 39. Dur und Moll. 25 Etuden, Capricen und Charakterstücke in allen Tonarten, für die Violine allein (Pr. 3 Thlr. 20 Ngr.) oder mit Pianofortebegleitung (Pr. 9 Thlr. 10 Ngr.) zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage. Zwei Hefte. Eingeführt in den Conservatorien der Musik zu Leipzig, Köln und Prag. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Wie oft auch der Autor obengenannten Werkes als Virtuos und Componist für die Violine schon geglänzt hat — mit jedem Male, daß er sich aufs Neue präsentirt, finden wir ihn einnehmender, bedeutender; und wie sehr sich auch die gesammte musikalische Welt über die immer frischer blühende productive und reproductive Kraft David's freuen muß, so haben doch die Violinspieler ganz besonders Grund, sich seiner unausgesetzten Thätigkeit dankbar zu beweisen, die dem im Verhältniß zur Ausdrucksfähigkeit der Violine minder reich bestellten Felde der Geigenliteratur immer Vollendeteres hinzuzufügen so glücklich ist. David's höhere Bedeutung als Künstler liegt aber darin, daß er weder veralteten fremden Götzen, noch irgend einer eigenen „Manier" starr huldigt, daß er weder das schöne Alte sklavisch nachahmt, noch um jeden Preis nach Originalität strebt; vielmehr hat er es, und zwar mit zunehmendem Erfolge, verstanden, seine Individualität streng innerhalb ihrer Grenzen gewissermaßen zu verdichten und dieselbe, mit wolerwogener Anerkennung der Forderungen neuester Zeit, zu einer selbständigen zu erziehen.

Suchen wir dies Allgemeinere an dem vorliegenden Werke zu präcisiren, das in Etuden, Capricen und Charakterstücke zerfällt, so finden wir zunächst in allen gemeinsam eine gewisse muntere Beweglichkeit als individuelles Kennzeichen, das sich in einem unerschöpflichen Reichthum an Passagen und Figuren kundgiebt, welche, an sich schon glücklich erfunden, zugleich aus dem Ganzen organisch herauswachsen. Neben dieser, immer graciösen Lebendigkeit, tritt uns als besonders ausgeprägt ein kecker Humor entgegen, der hier mehr latent ist, wie Kohlensäure in der verkorkten Champagnerflasche, dort entfesselt aus den Figuren aufsteigt, wie die Per-

lenreihen im frisch geschenkten Sect, und Allem sein prickelndes Leben mittheilt. — Aus diesen beiden Elementen vornehmlich zusammengesetzt, muthen uns die Stücke an etwa wie Goldfischchen, die sich im frischen Wasser tummeln, oder wie Lerchen, die, ewig singend, himmelan „klettern" — überall begegnen wir gesundem, fröhlichem Leben.

Vom formellen Standpuncte betrachtet, brauchen wir wol kaum auszusprechen, daß allen Stücken, im Ganzen wie im Detail, die ausgebildetste Gewandtheit nachzurühmen ist; können jedoch nicht umhin, unsere Freude über den musterhaften Violinsatz zu betonen, den sich David vor allen anderen Neueren und vielen Aelteren zu eigen gemacht hat. Da ist Alles so sehr im Sinne des Instrumentes, nach seiner ästhetischen, wie technischen Seite, da ist eine so weise Vertheilung der Doppel- und mehrgriffigen Klänge, da ist eine so vollendete Bogenvertheilung, und in Folge dessen in dem Ganzen ein so echter Violineffect, daß die Stücke zunächst schon dem Spieler einen erquicklichen Genuß bereiten und ebenso gewiß jeden Hörer auf das Wolthuendste berühren müssen; dabei ist die Entfaltung der Technik, selbst in den Etuden, nie sich selbst allein Zweck, sondern immer einem höheren Musikalischen untergeordnet, das durch Melodie, Harmonie oder Rhythmus, sowie durch die Verwendung der Motive jeder einzelnen Pièce ihr besonderes Gepräge verleiht.

Was uns oft nicht gefallen hat, war die Clavierbegleitung, welche den eigentlichen Claviersatz vermissen läßt und oft, namentlich in den Etuden, mehr zur harmonischen Ausfüllung herabsinkt, als selbständig mit der Violinstimme verwachsen ist.

Die allzu ausgedehnte Verwendung an sich unbedeutender Motive, sowie ein etwas starres Festhalten an dem einmal angenommenen Rhythmus geben der Clavierstimme etwas Unfreies, Monotones — allerdings mit einigen Ausnahmen.

Indem wir nun aus der stattlichen Reihe der Stücke einige herausheben wollen, beginnen wir mit den musikalisch Werthvollsten, den Charakterstücken, und freuen uns ihrer Vollendung um so mehr, als es der Violinliteratur an ähnlichen Werken fast ganz fehlt. Da ist z. B. ein reizendes Genrebild: Nr. 6 Am Springquell, graziös hingeworfen, munter wie ein schäumendes Bächlein, eine Idylle, in dem sich der „springende Bogen" und die geistvoll verwandten „leeren Saiten" um den zauberischen Effect streiten. Ferner eine Tarantella Nr. 25, keck hinrauschend und (in einem reizenden Mittelsätzchen) voller verschämter Anmuth — in jedem Betracht ein kleines Meisterstück. Ein anderes Stück, von mehr gehaltenem, festlichem Charakter, voll imponirender Würde und (im Gegensatz hierzu ausgedrückter) Zartheit der Empfindung ist Nr. 7 Alla Polacca. Nur den Titel hätten wir anders gewünscht, da dem Stücke, außer etwa dem $^3/_4$tactigen Rhythmus, Nichts von einer „Polacca" eigen ist, dasselbe vielmehr auf die Gattung der sogenannten „Fackeltänze" zu reduciren ist. Auch der Ernst, die Melancholie ist in der Sammlung, und zwar in höchst bedeutender Weise vertreten — in Nr. 22 Quasi Fantasia. Es ist dies eine Art orientalischer Elegie, träumerisch, düster, unstät, ein Gemälde trüber, doch beruhigender Erinnerungen, ein schwelgender Schmerz.

Die Capricen nehmen ihren Stoff meist aus dem Gebiete des Humors, und die dahin gehörigen Stücke, z. B. Nr. 4 Scherzo, Nr. 11 Mit Humor, Nr. 24 Kobolde u. s. w. sind gleich gelungene anmuthige Tonstücke voller Lebendigkeit und Frische.

Die Etuden zeugen alle von der kundigen Hand und Erfahrung des bewährten Violinmeisters. Sie nehmen unstreitig ihren Platz neben den besten ihrer Gattung ein und zeichnen sich zum Theil vor diesen durch eine größere harmonische und Figuren-Mannigfaltigkeit aus, die denn auch eine feinere, detaillirtere Nuancirung im Vortrag verlangt und zur Ausbildung desselben neue Mittel an die Hand giebt.

Möchte sich der geschätzte Autor dazu verstehen, sich in dem Genre vorliegenden Werkes noch recht oft zu bewegen, das ihm, unserer Meinung nach, trefflich steht und ebenso von den Virtuosen, die im Salon um kürzere Musikstücke gewählter Natur oft verlegen sind, wie von den Violinspielern überhaupt, denen die Erweiterung ihrer Technik und eine möglichst innige Vertrautheit mit der unerschöpflichen Ausdrucksfähigkeit ihres Instrumentes am Herzen liegt, mit der größten Dankbarkeit begrüßt werden dürfte.

Die Ausstattung des Werkes ist splendid und — mit Ausnahme einiger kleinen Notenfehler und falscher Bogenstriche, die jedoch leicht aufzufinden und zu verbessern sind — correct.

Leopold Damrosch.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Nachdem Hr. Brunner aus Frankfurt a. M. als Gennaro in „Lucrezia Borgia" sich verabschiedet hatte — wie wir erfahren, ist er zur nächsten Saison für die hiesige Bühne gewonnen worden —, begann Hr. Röer aus Koburg als Masaniello einen Gastrollencyclus. Er schien an diesem ersten Abende nicht sonderlich gut disponirt zu sein; wenigstens befriedigte er uns im weiteren Verlaufe seines Gastspieles in höherem Grade. Wir sahen ihn bisher noch als Fra Diavolo, als George Brown in der „Weißen Dame" und an zwei Abenden als Joseph in der Méhul'schen gleichnamigen Oper. Hr. Röer nahm eine Reihe von Jahren hindurch eine sehr bevorzugte Stellung unter den deutschen Tenoristen ein, und das mit Recht; denn er vereinigte in sich nicht gewöhnliche Stimmmittel, gute Schule und trefflichen dramatischen Vortrag. Aber die Alles ändernde und stürzende Zeit hat auch bei ihm ihr Recht geltend gemacht; und wir möchten auf unsern werthen Gast anwenden, was uns eine geistreiche Dame sagte, welche nach einem längeren Zeitraume einen gefeierten Sänger zum ersten Male wiederhörte: „Er ist zwar eine Ruine geworden, aber er ist doch noch eine prächtig-schöne Ruine". Uns selbst beschleicht stets ein wehmüthiges, banges Gefühl, wenn wir einen Künstler vor uns sehen, den wir als eine obgleich ohne eigne Mitschuld gefallene Größe bezeichnen müssen. Voll aus der Brust dringende Töne suchen wir bei Hrn. Röer vergeblich; der Verlust des eigentlichen, wahren Stimmregisters nöthigt ihn, durch künstliche Mittel den Ton zu erzeugen. Daß er dieses geschickt vollbringt, bedarf wol keiner Erwähnung; aber ein ungetrübter Genuß für den Hörer und die Entfaltung der gesanglichen Schule von Seiten des Sängers sind dadurch unmöglich geworden. Um so mehr erfreut uns sein vorzügliches Spiel; sein Fra Diavolo war in dieser Hinsicht eine wahrhaft glänzende Leistung. Auch die übrigen Mitwirkenden thaten sich bei dieser Aufführung theilweise rühmlich hervor; Hr. Bertram hatte die Rolle des Engländers zu einem recht lebensvollen Bilde gestaltet, und Frl. Karg brachte die Partie der Zerline, mit Ausnahme einiger Aeußerlichkeiten, in löblicher Weise zur

Geltung. In „Joseph und seine Brüder" sang wiederholt Hr. Wallenreiter den Jacob als Gast, da er von der hiesigen Bühne bereits geschieden ist. Die Aufführung von Marschner's „Templer und Jüdin" bot wenig Erquickliches; rühmend können wir nur die Leistung des Hrn. Lück als Bruder Tuck hervorheben. — Am 31. Juli gastirte Hr. Reer zum letzten Male. Obgleich die Wahl einer Partie wie die des Don Octavio im „Don Juan" gerade recht frappant seine gesanglichen Mängel zeigen mußte, lohnte ihn doch das Publicum durch reichsten Applaus. Einen befriedigenderen Eindruck machte auf uns die Donna Anna der Frau Bertram; trefflich war sie im Vortrage des Recitativs und Rondo „Ich grausam" ꝛc. Ebenso wollen wir an dieser Stelle noch des Frl. Ruhr gedenken. Obgleich wir ihre künstlerische Unfertigkeit nicht verkennen, so müssen wir doch beklagen, daß man allseitig beflissen zu sein scheint, diese junge Anfängerin systematisch zu unterdrücken. Diese Wahrnehmung hat sich uns schon seit geraumer Zeit aufgedrängt, und wir wollten uns freuen, wenn die Zukunft bewiese, daß wir uns geirrt. Die Donna Elvira des Frl. Ruhr zeigte deren große Befangenheit, bestätigte aber unsere gute Meinung von ihrer musikalischen und gesanglichen Bildung aufs Neue. Man gebe ihr also Gelegenheit, ihr Talent auszubeuten und zu vervollkommnen; durch monatelanges Verbannen von der Bühne und durch ein uns unerklärliches, bedingungsloses Absprechen über ihr Wirken wird Nichts erreicht. Diese fast unerhörte Strenge, welche man der Genannten gegenüber geltend macht, ist um so unbegreiflicher, da man hier doch sonst einen nicht allzu hohen Maßstab anzulegen pflegt. — Die musikalische Leitung der Oper befindet sich jetzt, in Abwesenheit des Capell-M. Riccius, in den Händen des Musik-Dir. Büchner.

Wien, 23. Juli. Wie Ihnen jüngst mitgetheilt, beschäftigt sich unsere Hofoperndirection zum Wiederbeginne der wirklich nur sogenannten deutschen Saison — lucus a non lucendo — mit nichts Anderem, denn mit leidigen Flickarbeiten. Das heißt auf gut Deutsch: sie benützt den immer noch fortwährenden Urlaub ihrer besten Hülfstruppen, um allerhand von da und dorther aufgeklaubte Ersatzglieder — selbstverständlich aufs Gerathewol — Revue passiren zu lassen. Es ist dies die dürre Zeit der Gastspiele, oder — noch deutlicher ausgedrückt — die unergiebige Epoche des Rigorosums der unfertigen Anfängerschaft und der in meist schlechtem Sinne fertigen Mittelmäßigkeit. Nicht mit Unrecht nenne ich diese Zeit der Vor-, Nach- und Uebereinandergastspiele dürr und unergiebig. Vor Allem gilt dies vom Repertoir. Außer dem „Freischütz" und dem der oberflächlichsten Richtung nach noch deutschen „Nachtlager in Granada", schweben wir, seit etwa drei Wochen, mitten inne zwischen Meyerbeer und Halévy, Donizetti und Verdi. Lassen Sie mich zuerst kurz über das Ergebniß der wenigstens dem Stoffe nach erfreulicheren Vorstellungen der Weber'schen und Kreutzer'schen Oper berichten. Dort handelt es sich um die Neubesetzung der Agathe durch Frl. Destin aus Pesth, hier um jene des Jägers (Prinzregenten) durch Hrn. Lang aus Hamburg. Die Sängerin ist unserer Opernbühne factisch schon gewonnen, das Engagement des Sängers aber bis jetzt noch in der Schwebe. Frl. Destin ist von Hause aus begabt. Es gilt dies sowol stimmlich, als in Bezug auf äußere Erscheinung, ja selbst in Rücksicht eines gewissen ihr angebornen Zuges von innerer Wärme. Allein ihr Singen kränkelt zur Stunde noch an zahllosen Unarten, worunter das Tremoliren, das Ziehen und Zerren gewisser Phrasen auf Kosten charaktergemäßer Darstellung in die erste, ein nachgerade unleidliches Gesichterschneiden in die zweite Reihe gehört. Hr. Lang ist ein klangvoller, warm betonender, auch mimisch und sprachlich ganz schätzenswerther Bariton. Doch ist er zur Stunde der Kunst des Phrasirens noch ganz und gar nicht Meister. Sein Vortrag macht durchweg den Eindruck des Zerbröckelten, Zusammenhangslosen, Unausgeglichenen. — Hr. Woworski, seit einigen Jahren das Schooßkind der Berliner Opernfreunde, bringt manches Empfehlende zum Darsteller von Heldentenorrollen mit; vor Allem eine Gestalt, wie man selbe zu solchem Ende nur immer wünschen kann. Hierzu tritt eine in All und Jedem, was zum dramatischen Sänger gehört, in nicht unbedeutendem Grade geläuterte allgemeine und specielle Geistesbildung. Doch — hoc autem unum vitium est cantoribus — Hrn. Woworski's Stimme wirkt nur in der Mittellage; nach ab- und aufwärts hat sie hingegen etwas Mark- und Kraftloses, und lediglich Gepreßtes, durch allerlei Mittel Geschraubtes. Hr. Stighelli besitzt ein, mit Ausnahme der sonst bei den meisten Sängern von heute gar nicht mehr ansprechenden, ihm aber merkwürdiger Weise noch unversehrt erhaltenen höchsten Tenortöne, ein vollständig ausgesungenes Organ. Allein er weiß in Bezug auf Sing- und Spiel-Routine seinen trefflichen Mann zu stellen. Sein Eleazar („Jüdin") und Maurico („Troubadour") sind nach dieser Richtung hin ganz achtbare Würfe. Hr. Robinson aus Gratz endlich ist ein sympathischer Bariton. Schule und Spiel, ja selbst Dasjenige, was man Singen in höherer Bedeutung nennt, liegen indeß bei diesem sonst bildungsfähigen, daher aufmunterungswerthen Anfänger noch sehr im Argen. Einmal aus dem Rohen gearbeitet, könnte Gutes aus Hrn. Robinson's Stimme und selbst aus dessen Betonungsweise werden; denn er hat unleugbar etwas von Dem, was man Wärme nennt, sofern sich dies Element nämlich aus der Rolle des Luna im Verdi'schen „Troubadour" irgendwie erschließen oder gar zu äußerer Erscheinung bringen läßt. — Frl. Lichtmay endlich ist, soweit mir die Befähigung dieser Sängerin aus der Darstellung einer einzigen, noch dazu einer Verdi'schen Schreirolle in dieses musikalischen Sodomiten „Ernani" klar geworden, ein hoher, ziemlich ausgeglichener Sopran, der jedoch zur Stunde noch von Naturalismus angekränkelt sich darstellt. Ueber das Spiel und über die dieser Sängerin eigenthümliche Art gesanglicher Auffassung und Wiedergabe endgültig zu sprechen, behalte ich mir, da Frl. Lichtmay — wie man hört — unserer Bühne als stetiges Mitglied gesichert, für später vor. Dergleichen Eigenschaften lassen sich — wie schon oben bemerkt — aus Verdi'schen Typen nur sehr ungenügend erschließen, geschweige denn gründlich feststellen. Somit wäre ich mit der Revue unserer Gäste bis auf Weiteres fertig. Ich schließe denn meinen heutigen Bericht mit dem Wunsche: dieser in jeder Art unerquickliche und unergiebige Ausnahmszustand unserer Hofoper möge bald wieder einem festeren, und wo möglich einem gutdeutschen Thun und Treiben die Stelle räumen. Ginge es so fort wie seit etwa drei Wochen, dann stünde wahrlich die Frage offen: ob Wien's Hofopernbühne in oder außerhalb der Grenzen Deutschlands liege? S.

Altenburg. Unsere Singakademie, welche sich durch die Bemühungen des Hoforganisten Dr. W. Stade im Januar 1861 constituirte, hat in den verschiedenen Concerten folgende Gesangswerke zur Aufführung gebracht: Am 16. Januar 1861 Abends in der Freimaurerloge: I. „Lobet den Herrn, den mächtigen König der Ehren", Choral von S. Bach; „Die Dreieinigkeit", von Heinrich v. Meißen, gen. Frauenlob, aus der Sammlung: „Lieder und Sprüche aus dem 13. Jahrhundert von R. v. Liliencron und W. Stade"; Sanctus und Agnus Dei aus der Missa brevis von Palestrina; Ecce, quomodo moritur justus, Motette von Gallus; Crucifixus (achtstimmig) von Lotti. II. „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz", Motette von Hammerschmidt; „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", Psalm von Marcello; Ave verum corpus von Mozart. Zwischen dem ersten und zweiten Theile Beethoven's Trio Op. 70 und Claviercompositionen von Bach. — Am 19. Februar: Händel's Oratorium „Samson". — Am 29. März in der Schloßkirche: Choral „O Lamm Gottes, unschuldig", von Eccard; Arie aus der „Passionsmusik" nach dem Evangelisten Matthäus von S. Bach; „Ehre sei dir, Christe", Motette von H. Schütz; „Wenn ich einmal soll scheiden", Choral aus der Matthäuspassion von S. Bach; Oratorium von Händel „Messias", zweiter Theil. — Am 3. Juni im Saale der Concordia: „Lobe den Herrn", Choral von S. Bach; „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn", achtstimmige Motette von Chr. Bach; Lobgesang, Symphonie-Cantate von Mendelssohn. v

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Breslauer Bühne erleidet durch den am 1. August erfolgenden Abgang des Frl. Adelheid Günther einen schwer zu ersetzenden Verlust. Dieselbe wirkte daselbst drei volle Jahre und tritt an der deutschen Oper zu Rotterdam in Engagement.

Aug. Langert in Coburg, dessen wir bereits in voriger Nummer gedachten, begiebt sich Mitte August nach Mainz, wo er die Musikdirectorstelle am Stadttheater übernommen hat.

Am 26. Juli eröffneten die Offenbach'schen Bouffes parisiens einen Gastrollencyclus auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin.

Musikfeste, Aufführungen. Am 10. Juli fand zu Zeitz ein Kirchenconcert statt, in welchem die HH. Kotzolt, Otto, Geyer und Seidel vom Berliner Domchor, sowie die HH. Kammermusiker Fr. und C. G. Belcke mitwirkten. Den ersten Theil eröffnete eine Introduction auf der Orgel; dann: Ave verum von Mozart für gemischten Chor; Baß-Arie aus Händel's „Josua", gesungen von Hrn. Kotzolt; Choral „Mache dich, mein Geist, bereit", für Posaune mit Gesang und Orchesterbegleitung, variirt und vorgetragen von Hrn. Fr. Belcke; Tenor-Arie aus „Paulus", gesungen von Hrn. Geyer; Ave regina von Menegalli, gesungen vom Königsquartett. Zweiter Theil: „Heilig" von Bortniansky für gemischten Chor; Baß-

Arie aus „Paulus“, gesungen von Hrn. Seibel; Alla trinità, gesungen vom Königsquartett; Bußlied von Beethoven, gesungen von Hrn. Otto; Adagio religioso für die Flöte von Spohr, arrangirt und vorgetragen von Hrn. C. G. Belcke; Choral „Es ist eine Ros' entsprungen“ von Prätorius, gesungen vom Königsquartett. Die Aufführung war sehr zahlreich besucht, und die Ausführung der einzelnen Nummern eine recht lobenswerthe.

Am 24. Juli versuchte die Merelli'sche Gesellschaft zu Frankfurt a. M. die Wiedergabe des „Don Juan“. Dieser Versuch soll aber vollständig mißlungen sein, und selbst der sonst so tüchtige Capell-M. Orsini leitete das wackere Orchester auf allerlei Irrwege; nur Sgra. Carlotta Marchisio mag Befriedigendes geleistet haben. Der Referent der „Didaskalia“ schließt seinen Bericht folgendermaßen: „Ein altes lateinisches Sprüchwort sagt: ne sutor ultra crepitam; auf Deutsch: einer italienischen Oper, gesungen von italienischen Sängern, alle Achtung und Anerkennung. Aber von den classischen Meisterwerken unserer deutschen Tonkunst, von denen sie Nichts verstehen, mögen sie ihre Hand lassen.“

Neue und neueinstudirte Opern. Gounod's „Faust“, welcher in Wiesbaden sehr beifällig aufgenommen worden ist, wird auch zu Leipzig in nächster Saison zur Aufführung gelangen; ebenso wird er bereits auf kleineren Stadttheatern, in Würzburg, Freiburg i. Br. u. s. w. vorbereitet.

Literarische Notizen. Von Julius Alsleben haben wir ein Compendium der „Geschichte der Musik“ zu erwarten.

Preisausschreiben. Der Hofmusikhändler G. Bock in Berlin hat einen Preis von zwanzig Ducaten für die Composition eines Triumph- oder Festmarsches im großen symphonischen Styl (für Orchester-, Infanterie- oder Cavalleriemusik) zum Krönungsfeste des Königs Wilhelm I. ausgeschrieben. Die Einsendung der Partitur muß bis längstens den 31. August d. J. an die Königl. Hofmusikhandlung von Ed. Bote & G. Bock in Berlin in der gewöhlichen Weise — ohne Namen und mit Motto versehen — erfolgen.

Personalnachrichten. Der russische Componist und Violinvirtuos Alexis v. Lvoff ist nach 25jährigem Wirken seines Postens als Director der kaiserl. Capelle mit dem Ehrentitel eines „Senators und Maître de la cour“ enthoben worden. Sein Nachfolger ist der Geh. Rath Bachmétieff.

Todesfälle. Am 16. Juli starb zu Ischl die Wittwe des bekannten Wiener Theaterdirectors Carl, Frau Margaretha v. Bernbrunn. Geboren am 10. September 1788, entzückte sie als Gretchen Lang eine Reihe von Jahren an der Münchener Hofbühne durch ihre Gesangsleistungen und ein treffliches Spiel.

Vermischtes.

Der Leipziger Correspondent des „Dresdner Journals“ und der musikalische Referent der „Wissenschaftlichen Beilage zur Leipziger Zeitung“ geben unisono in wirklich rührender Weise ihre Freude zu erkennen, daß der Riedel'sche Verein, nach seiner jüngsten Aufführung zu urtheilen, wieder zu seinem ursprünglichen Streben zurückzukehren scheine, nämlich ausschließlich alte classische Kirchenmusik zu Gehör zu bringen. „Zwei Seelen und Ein Gedanke“ heißt es in Halm's „Sohn der Wildniß“; oder ließ etwa ein Glücklicher seine Empfindungen in zwei Zeitungen wiederhallen?

Das Nürnberger Sängerfest ist glücklich vorübergegangen, und wir wollen auch gern glauben, daß die Mehrzahl der Gäste befriedigt heimkehrte; aber die musikalisch-künstlerische Bedeutung dieser Tage ist eine so untergeordnete, daß wir einen uns vorliegenden Originalbericht bei Seite zu legen uns veranlaßt sehen. Dieser wie die zahlreichen anderen, uns bekannt gewordenen Correspondenzen mußten nur unsere Ansicht bestätigen, die wir von vornherein faßten. Die gegenwärtige Zeitströmung im deutschen Volke, sowie die mächtige Ausdehnung, welche der Männergesang in neuerer Zeit gewonnen hat, erklären eine so zahlreiche Betheiligung genügend. Dieses durch unseren Standpunct gebotene Urtheil schließt jedoch ein Verkennen der socialen und culturhistorischen Bedeutung des Nürnberger Sängerfestes keineswegs in sich.

Dem Sänger Staudigl ist unter entsprechenden Feierlichkeiten ein Grabmonument in Wien gesetzt worden. Auch Rellstab's Grab in Berlin schmückt seit wenigen Wochen eine Gedenktafel mit dem Medaillon des Verstorbenen.

In der vorigen Saison des kaiserl. Operntheaters zu Wien fanden 210 Opern-, 83 Ballet- und 10 gemischte Vorstellungen statt; neu waren 3, neu einstudirt 39 Opern.

Die Aachener Theaterzettel erscheinen in deutscher und französischer Sprache. Einen komischen Eindruck macht die Ankündigung des „Tannhäuser“ als: „Tannhaeuser et concours (!?) des chanteurs au Wartbourg.“

Der „Musikverein von Steiermark“ zu Gratz sieht in nächster Zeit einer wesentlichen Umgestaltung entgegen. Nach der Wahl eines artistischen Directors soll zunächst sofort die Gründung einer guten Musikschule realisirt werden.

Wie Rotterdam und Genf eine deutsche Oper besitzen, wird nun auch in Gothenburg (Schweden) in nächster Saison eine solche zu Stande kommen, und zwar unter des Bassisten Cäsar Leitung.

Wir gedachten vor einiger Zeit einer Aufführung des Musik-Dir. Schäffer in Breslau und des dazu ausgegebenen Programms, und bemerkten, daß wir ein Bruchstück aus dem Letzteren demnächst mittheilen würden. Es ist die Charakteristik Palestrina's und Bach's, die wir sehr treffend finden, und die wir deshalb hier wieder abdrucken wollen:

„Ein ganz besonderes Interesse knüpft sich an die Schöpfungen von Palestrina und J. Seb. Bach, nicht allein, weil in ihnen zwei der bedeutendsten Epochen der Musikgeschichte culminiren, sondern auch, weil in ihnen das beiderseitige confessionelle Princip zur idealsten Darstellung gelangte. So gilt der „Palestrinastyl“ noch Jahrhunderte hindurch als reinste Form des musikalischen Cultus der katholischen Kirche, als die Musik selber schon längst sich ein ganz anderes System gewonnen; und wenn auch die Bach'schen Cantaten sich keine gleiche Autorität im protestantischen Cultus erwerben konnten, so dürfen sie doch ohne Weiteres als eine Auflösung dieses Cultus in die Kunst betrachtet werden.

Die Palestrina-Musik — es ist eben charakteristisch, daß sich hiermit die Gattung bezeichnen läßt — giebt uns ein Bild der Kirche, welche auf dem „Fels Petrus“ gegründet, die Manifestation der göttlichen Weltordnung ist; sie stellt sich uns dar als ein wunderbarer Organismus, in welchem Einer dem Andern dient, und Alle Diener des Einen Göttlichen sind. Den festen Grund dieser Musik bildet der Gregorianische Kirchengesang. Wo er nicht selbständig als Führer (Tenor) auftritt, bleibt er doch das Urbild für alle weiteren Schöpfungen. Rein declamatorisch-melodiöser Natur, begründete er die seinem Wesen allein entsprechende Theorie der Harmonien-Bildung in vollkommenen Consonanzen und des strengen Contrapuncts. So entstanden jene Gebilde von vorwiegend architektonischer Schönheit, jene ernsten, mächtig ergreifenden Klänge, vor denen alle Stimmen irdischer Leidenschaften schweigen, die uns überall die himmlische Botschaft entgegen tragen: Mein Reich ist nicht von dieser Welt. Bekannt sind die Worte des Papstes Pius IV., die er bei Gelegenheit der Aufführung der Marcello-Messe (der Retterin des Figuralgesangs vor dem drohenden Bannstrahle) aussprach: „Hier giebt ein Johannes in dem irdischen Jerusalem uns eine Empfindung von jenem Gesange, den der heilige Apostel Johannes in dem himmlischen Jerusalem einst in prophetischer Entzückung vernahm“; und Baini, der Biograph Palestrina's, schreibt: „Als diese Töne zum ersten Mal in der Sixtinischen Kapelle erklangen, in jenem Heiligthume, welches Baukunst und Malerei nicht lange vorher erst verherrlicht hatten, sprangen diese Künste von ihren Sitzen und umarmten die Tonkunst als ihre ebenbürtige Schwester.“ — Soll das Wesen dieser erhabenen Gesänge kurz geschildert werden, so kann es nicht treffender geschehen, als mit jenen an die Erscheinung des Makrokosmus gerichteten Worten Faust's:

Wie Alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem Andern wirkt und lebt!
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen!
Mit segenduftenden Schwingen
Harmonisch all das All durchklingen!

Daß durch die Verpflanzung in den Concertsaal die Palestrina'schen Weisen viel von ihrer Wirkung verlieren, versteht sich von selbst. Es giebt aber noch einen anderen Umstand, welcher diese letztere beeinträchtigt: — die nun schon seit Jahrhunderten fortgesetzte Entfremdung des Publicums. Die Entwickelung der Vocalmusik insonderheit hat den Ton zur Sprache des Herzens dienstbar gemacht. Daher werden sich alle Diejenigen, welche durch Gesang zunächst gemüthlich angeregt zu werden gewohnt sind, von Palestrina'scher Musik fremdartig, um nicht zu sagen kalt, angeweht fühlen. Wem es aber gelingt, nach dieser Seite hin etwas Entsagung zu üben, und sich unbefangen der Einwirkung zu überlassen, der wird auch der unendlichen Schönheit jener Klänge unmittelbar inne werden.

Dieses subjective Element, welches die Palestrina'schen Gesänge nothwendig ausschließen, tritt nun bei Bach ganz und gar in den Vordergrund. Macht doch der Protestantismus die Heilsfrage überhaupt zu einer persönlichen, wie viel mehr jene Richtung, die, unter dem Namen des Pietismus, unmittelbar vor Bach in Spener und Genossen

hervortrat. War bei Palestrina die Kunst Repräsentant der Kirche, so ist sie bei Bach Repräsentant der Gemeinde; gestaltete sie sich dort der makrokosmischen Idee gemäß als ein organisch gegliederter, in den reinsten Verhältnissen aufgeführter Bau, so hier als ein aus gläubigen Individuen zusammengetretener Verein selbstständiger Stimmen, die in lebendiger Theilnahme um einen und denselben Inhalt sich schaaren, bald das durch denselben hervorgerufene Gemeingefühl aussprechen, bald auch dem Einzelnen gestatten, seine Stimmungen kund zu geben. Dort handelt es sich vorwiegend um Darstellung des Göttlichen — hier um seine Gnadenwirkungen; dort singen Engels- hier Menschenzungen. Und so ist denn auch die contrapunctische Kunst, die Bach bekanntlich mit höchster Meisterschaft anwendet, unter wesentlich anderem Gesichtspuncte aufzufassen. Bach führt keinen Bau auf, in welchem das Einzelne, in sich unselbstständig, nur zur Verwirklichung des Ganzen diente, nur in und mit ihm zur Darstellung käme. Man kann beinahe umgekehrt sagen, daß das Ganze zurücktritt, um dem Einzelnen Geltung zu verschaffen, und der contrapunctische Zusammenhang nur das Dasein eines einheitlichen Princips aufweist, von welchem alle einzelnen Stimmen getragen und beseelt sind. Man wird gerade bei der vorliegenden Cantate (Cantate auf jede Zeit: „Ich hatte viel Bekümmerniß" ꝛc.) Gelegenheit haben zu beobachten, wie jede einzelne Stimme eine so in sich gesättigte Melodie singt, daß sie jeglicher Unterstützung entbehren könnte. Betrachtet man nun hier die Kühnheit und absolute Freiheit, mit welcher Bach das vielstimmige Gewebe so vollendet, daß es in sich doch den Eindruck einer einheitlichen Stimmung macht, so ist des Staunens kein Ende. Zu Statten kam Bach die inzwischen erfolgte Durchbrechung des alten Systems der Kirchentonarten, und die damit gewonnene Freiheit der Modulation — darauf sei einfach hingewiesen. Bekannt ist, daß er auch hier für alle Zeiten schöpferisch geblieben ist.

Wie der Gregorianische Gesang im katholischen, so ist der Gemeindegesang die Grundlage im protestantischen Cultus. Darum nimmt denn auch bei Bach das Gemeindelied eine so hervorragende Stelle ein. Es erscheint nicht nur in seiner ursprünglichen Gestalt als Vertreter einer idealen Gemeinde, sondern wird bei den verschiedensten Gelegenheiten bald zu figurirten Chorälen verarbeitet, bald unter andere Chorgesänge verflochten. Auch die vorliegende Cantate führt ein solches Beispiel auf.

So erscheinen Palestrina und Bach als Gegensätze: jener zeigt uns die Reinheit der Form, dieser reizt durch die Fülle des Ausdrucks; jener imponirt durch Adel, Würde, Erhabenheit, Glorie, dieser durch Innigkeit und Wärme seelischen Lebens; jener verlangt die Aufgabe unseres Ich, dieser steigert unser Selbstgefühl u. s. f.; kurz es sind dieselben Gegensätze, die die Weltgeschichte in immer anderer Form stets von Neuem gebiert.

Es hat wol kaum einen Künstler gegeben, welcher diese Gegensätze entschiedener in sich vereinigte, als Händel, der große Zeitgenosse Bach's. Händel ist über dem confessionellen Standpuncte erhaben. Er ist Dramatiker und als solcher begreift er in sich sowol das makrokosmische Princip des Palestrina'schen Styls, als auch das mikrokosmische des Bach'schen. Bach bleibt auch da noch Lyriker, wo er die damals gangbaren Formen des Musikdramas entlehnt; Händel verfolgt selbst bei rein lyrischen Stoffen, in den Psalmen und Tedeen, dramatische Tendenzen. Seine Chöre gliedern sich in Gruppen, die unter einander in lebendigste Wechselwirkung, oft in Gegensatz treten. Gerade das vorliegende Jubilate (100. Psalm) ist überaus reich an solchen Gruppirungen. Gleich im ersten Chore tritt dem Hauptthema: „Dienet dem Herrn" ein anderes durchaus gegensätzlich gestaltetes zu den Worten: „Kommet vor sein Angesicht" entgegen und zwar so, das zuerst die Singstimmen das eine vortragen, das Orchester das andere aufnimmt, hernach aber der Wettstreit sich in der ganzen Chor- und Orchestermasse gleichmäßig vertheilt. Ein ähnliches Verfahren zeigen auch die übrigen Chöre, und gewissermaßen auch die beiden Solostücke, von denen das Terzett sich überhaupt schon dem Chorcharakter nähert."

☞ **Tonkünstler-Versammlung.** Alle Diejenigen, welche vor dem Beginn der Versammlung in Weimar einzutreffen gedenken, werden ersucht, sich alsbald nach ihrer Ankunft auf das Bureau im Stadthause (am Marktplatz, erste Etage) zu verfügen, um ihre Eintrittskarten in Empfang zu nehmen. Es liegt dies im Interesse aller Betheiligten, damit in der Zeit unmittelbar vor Beginn der Besprechungen am Morgen des 5. August der Andrang möglichst vermieden wird. Die Expeditionsstunden sind: Sonnabend, den 3. August, Nachmittag von 3—6 Uhr. Sonntag, den 4. August, Vormittag von 10½—11½ Uhr; Nachmittag von 3—4 und von 7—8 Uhr. Montag, den 5. August, früh von 7—9 Uhr; Nachmittag von 2—4 Uhr.

Intelligenz-Blatt.

Vacante Violoncellisten-Stelle.

In der hiesigen herzogl. Hofcapelle ist die Stelle eines im Solo- wie im Orchesterspiel tüchtigen Violoncellisten zu besetzen, und wollen sich hierauf Reflectirende wegen Mittheilung der näheren Bedingungen an Unterzeichneten wenden.

Ballenstedt, am 1. Juli 1861.

V. Klauss,
herzogl. Anhalt-Bernburgischer Capellmeister.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 9. August 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 7.

Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Schumanniana Nr. 5.

Die Schumann'sche Schule.

I. Carl Ritter.

Um die gegenwärtig das musikalische Deutschland beherrschenden Schulen kurz zu kennzeichnen, so legt die eine das überwiegende Gewicht auf die (alte) Form, die andere auf den (neuen) Inhalt, die dritte, in der Mitte stehende aber gleiches Gewicht auf Form und Inhalt. Sind die Componisten dieser Schule im Wesentlichen beflissen, neuen Inhalt in die altbewährten Formen zu gießen, so schließt dies selbstverständlich nicht aus, daß der Inhalt, da wo er in der That neu ist, diese Formen erweitert, durchbricht, überspringt. Es sei mir gestattet, diese Schule kurzweg die Schumann'sche zu nennen, weil die zu derselben gehörenden Componisten entweder wirkliche Schüler Robert Schumann's, oder doch wenigstens in dessen Sinne und Richtung fortwirken; so die genialen Johannes Brahms und J. Joachim, und die talentvollen Carl Ritter, Theodor Kirchner, Woldemar Bargiel. In seinen letzten Werken hat sich auch Joachim Raff dieser Schule angeschlossen; über ihn habe ich mich schon neulich, bei Anzeige seines zweiten Duos für Piano und Violine, ausgesprochen. In gegenwärtiger Nr. 5 der Schumanniana beabsichtige ich die bisher erschienenen Werke von Ritter, Kirchner, Bargiel und Brahms zu besprechen, während ich mir Joachim, von welchem bisher nur Weniges veröffentlicht, für spätere Zeit aufspare. — Hier also zunächst:

Carl Ritter.

Es wird wol derselbe Ritter sein, von welchem Rob. Schumann (Wasielewski S. 415) unterm 10. April 1845 an Ferdinand Hiller schrieb*): „Den jungen Ritter habe ich, glaub ich, ein Stück vorwärts gebracht. Eine entschieden musikalisch organisirte Natur, aber freilich noch sehr unklar; ich weiß nicht, ob er einmal sehr Bedeutendes leisten wird oder spurlos verschwinden. Er bedürfte einer fortwährenden Leitung."

*) Allerdings. Obige Stelle wurde auch bereits einmal bei Besprechung Ritter'scher Werke in einem früheren Bande citirt. D. Red.

Erschienen sind von ihm im Jahre 1857, sämmtlich bei Breitkopf & Härtel:

Op. 1. Sonate E dur, Robert von Hornstein gewidmet. Pr. 25 Ngr.
Op. 2. Sonate Fis^b. Pr. 25 Ngr.
Op. 3. Sechs kleine Clavierstücke. Pr. 15 Ngr.
Op. 4. Zwölf Lieder. Pr. 20 Ngr.
Op. 5. Sonate C^b, dem Andenken seines verewigten Lehrers Robert Schumann gewidmet. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

In allen diesen Werken finden sich neben den genialsten Motiven, Perioden und Gruppen, in unmittelbarer Folge, die verbrauchtesten Phrasen; neben Modulationen von überraschend zauberischer Frische die herbsten Harmonien und bitterbösesten Orgel- und Contrapuncte. Ritter versteht es eine Melodie so recht aus der Seele anzustimmen, und eine Zeitlang fortzuführen. Dies reicht für das Scherzo, das Lied und die abgekürzte Adagioform aus; dagegen gelingt es ihm nur ausnahmsweise, zum Hauptthema eines ersten Sonatensatzes ein passendes Nebenthema zu erfinden und beide im Durchführungssatze zu einander in Beziehung zu setzen und thematisch zu verarbeiten. Seine Schlüsse sind oft matt und ungenügend, oder sie überraschen so plötzlich, daß sie den Eindruck eines (schlechten) Witzes machen.

Der erste Satz der E dur-Sonate Op. 1, welcher, ungewöhnlich genug, mit einem dreifachen Vorhalt (eis, cisis, gis) zum Dominantseptaccorde anhebt, bringt zuvörderst einen wunderbar schönen Gesang, gewürzt durch Schumann'sche Synkopen, an welchen sich aber eine mehrmals wiederholte banale Phrase Clementi'schen Angedenkens anschließt; hierauf Repetition dieses ganzen 20 Tacte im 4/4 haltenden Ganges, und nach nochmaligem Auftreten des ersten Themas mit geringen Veränderungen, aber ohne die Phrase, schließt die erste Gruppe, äußerst spannend, mit dem Sextaccorde von C und im Basse nachgeschlagenen ais. Wenn nun auch jene Phrase, welche



lautet, die schöne Cantilene entwas stört, so stehe ich doch nicht an, diese erste Gruppe für ganz vorzüglich gelungen zu erklären; leider folgt derselben aber eine zweite Gruppe (H dur), die in ihrer kribbelkrabbeligen Etudenabgeschmacktheit den angeregten Enthusiasmus sofort wieder mit Wasser begießt.
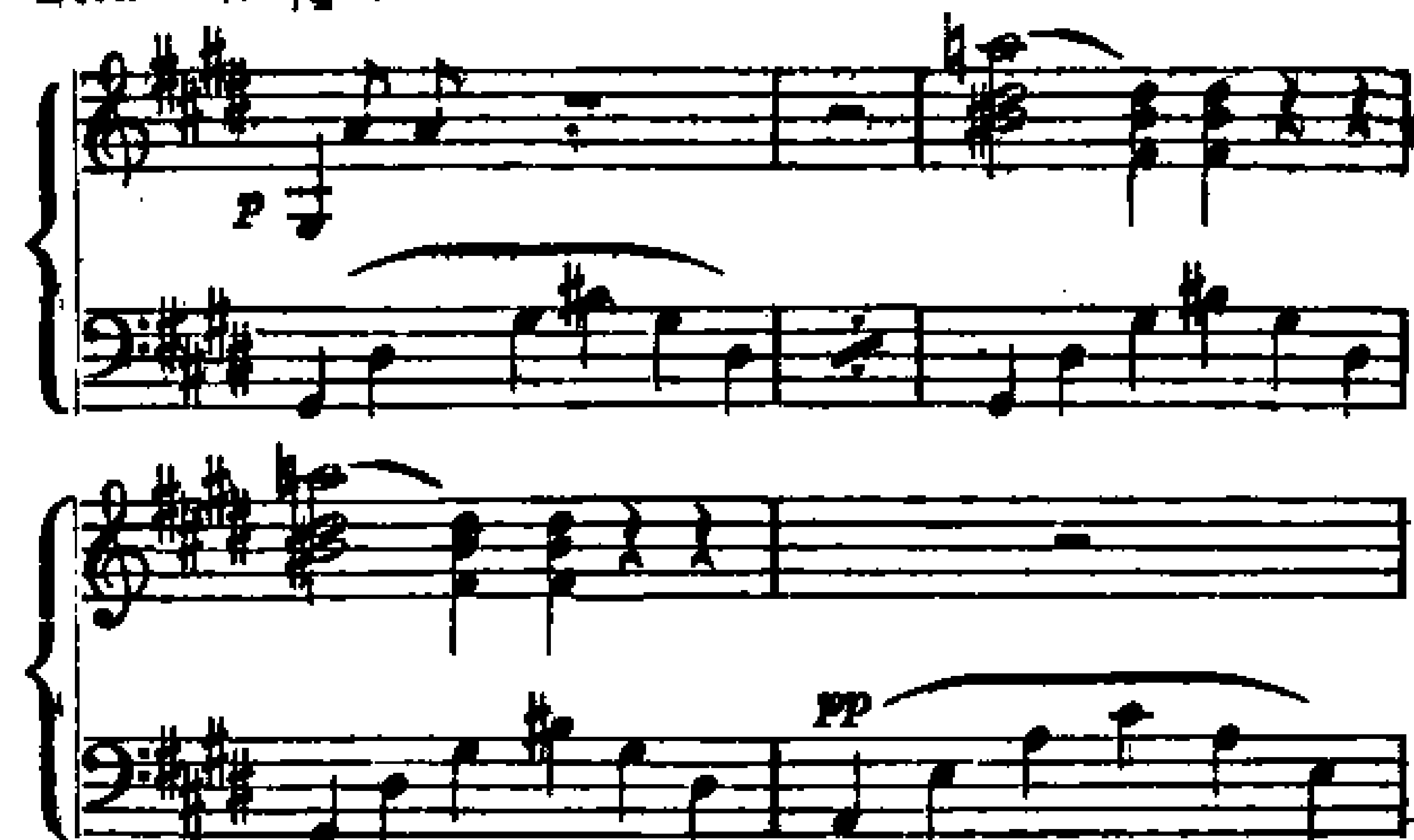
Darauf leitet die bekannte Phrase, die man jetzt schon nicht mehr verzeiht, in den zweiten Theil ein, welcher zuerst wieder die schöne E dur-Cantilene (fast wörtlich, einschließlich der fatalen Phrase), dann die Krabbeletude (nach E dur transponirt) bringt und mit der Unvermeidlichen, nach einem Halt auf E 5, mit E 1 schließt. Unwillkürlich fragt man sich: Ist der erste Satz aus? Wo blieb der Mittelsatz? Verdient dieses Stück den Namen eines ersten Sonatensatzes? Warum sind die beiden völlig heterogenen Gänge zusammengestellt, der schöne Mädchenkopf mit dem häßlichen Fischschwanze?
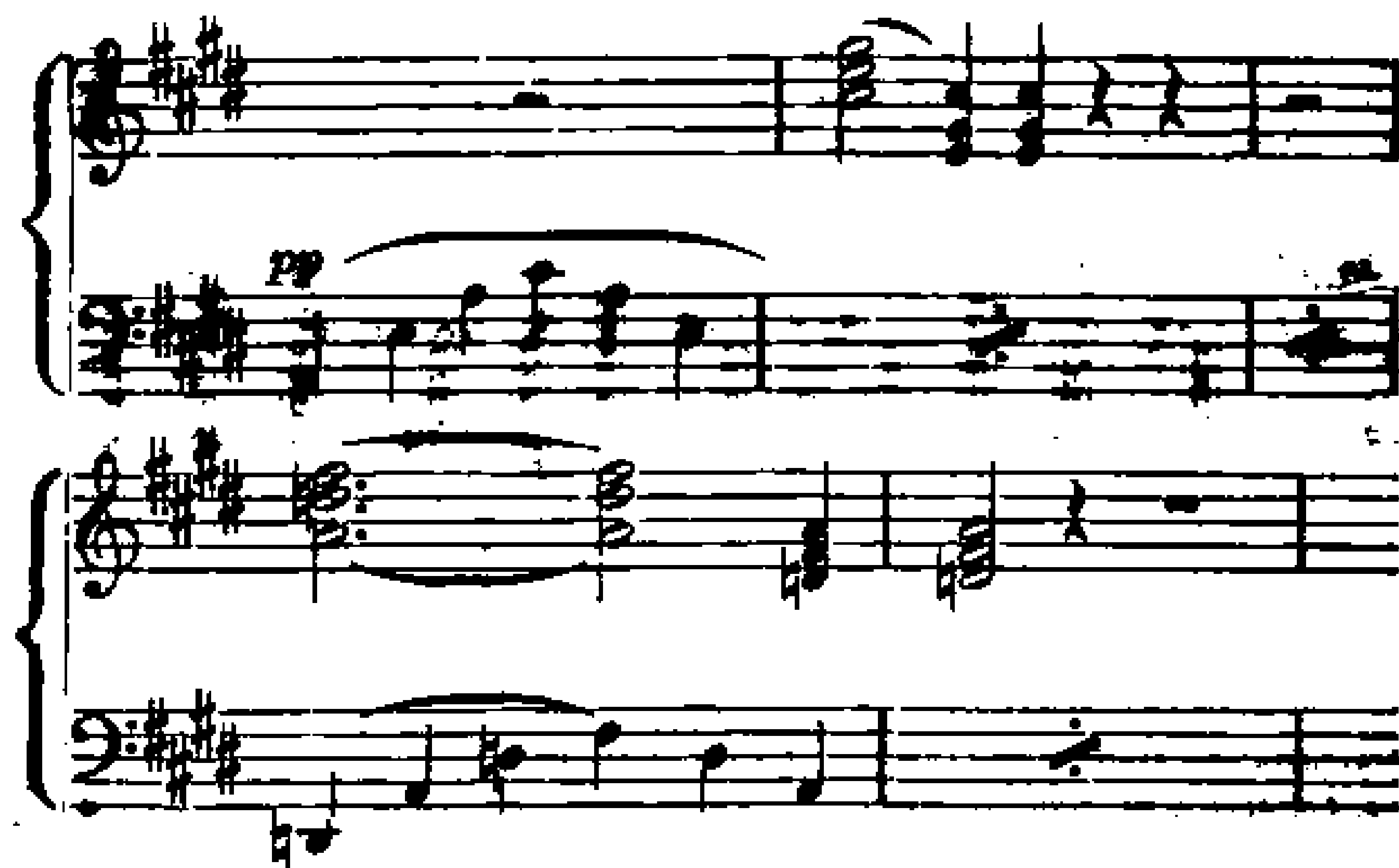
Der zweite Satz, ein von Schumann'schem Geiste erfülltes gesangreiches Adagio (A moll $^2/_4$) söhnt uns indessen wieder mit dem Componisten aus. Liebhaber von Eis dur (11 Kreuze) finden Seite 9 Gelegenheit, sich in dieser agreablen Tonart zu versuchen. Ebendaselbst Reihe 2 werden fünf Quarten auf einander gebaut: e a d (d) g cis fis, als vierfacher Vorhalt zum Dominantseptaccorde von A dur; hoffentlich soll das vorgeschriebene dolce bedeuten, daß dieser noch nie dagewesene Accord von unten nach oben gebrochen zu spielen sei.

Das Finale, E dur $^3/_4$ (Rondoform, erweitert durch einen zweiten aus thematischen Motiven gebildeten Nebensatz), sagt zwar nicht viel Neues, aber in so liebenswürdiger Laune, daß man gern zuhört. Höchst neckisch ist die Variation des Hauptthemas Seite 14 mit dem hüpfenden Basse, und die Variation des ersten Nebenthemas im Basse mit der ppp trillernden Oberstimme Seite 18. Nach einem morendo und Halte auf dem verminderten Septaccorde mit gleichsam vorausgenommenem e im Basse, schließt der humoristische Satz plötzlich mit den beiden Forteschlägen E 5 und 1.

Ueber die Fis moll-Sonate Op. 2 kann ich mich kürzer fassen, da sie im Wesentlichen dieselben Vorzüge und Mängel zeigt, wie die erste. Der erste Satz (Allegretto $^4/_4$) reiht wieder zwei verschiedenartige Gruppen, eine accordische Studie und einen schönen elegischen Gesang (Cis dur) an einander, ohne sie in die nöthige Verbindung bringen zu können. Nach einer abgekürzten Wiederholung beider Themen, die den Durchführungssatz zu ersetzen bestimmt scheint, kehrt der erste Theil fast unverändert, nur nach Fis dur versetzt, wieder und der Satz schließt unbefriedigend, ohne Coda.

Der zweite Satz, Scherzo (Prestissimo $^3/_4$ cis^b) und Trio, (fis^b) ist zwar nicht großartig erfunden, wirkt aber durch kräftigen Rhythmus und interessirt durch neue Modulation und Harmonie. Was würden wol der selige Uli — und die unseligen ordinären — Bischöffe zur folgenden Zusammenstellung sagen, welche durch die Katechismen der Päpste Fux und Simon Sechter noch nicht sanctionirt worden? Der leichteren Abkürzung wegen bediene ich mich zur Wiedergabe dieser Seite 9 ersichtlichen Stelle des $^6/_4$ Tactes.
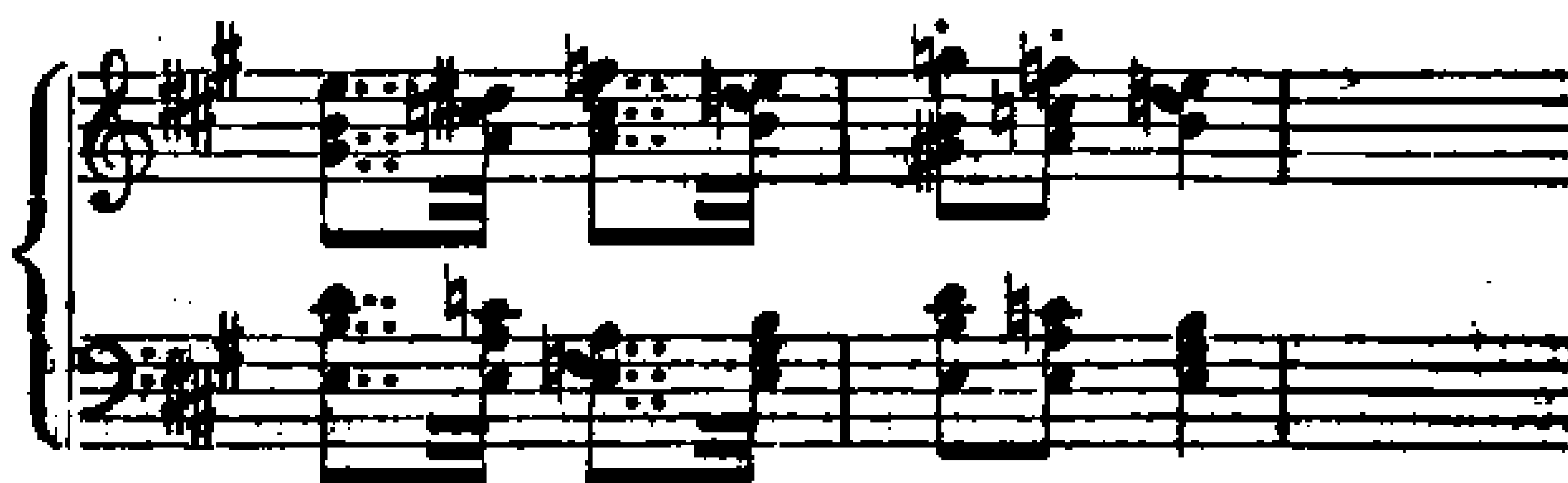




Das darauf folgende Adagio (A $^2/_4$) wird durch die fast ununterbrochene Wiederholung des Rhythmus:



langweilig. Es ist übrigens keineswegs so leidenschaftlich aufgeregt und so tief, um die zweimal vorkommenden, zwar grammatisch richtigen, aber darum doch ohrzerreißenden Harmoniefolgen:
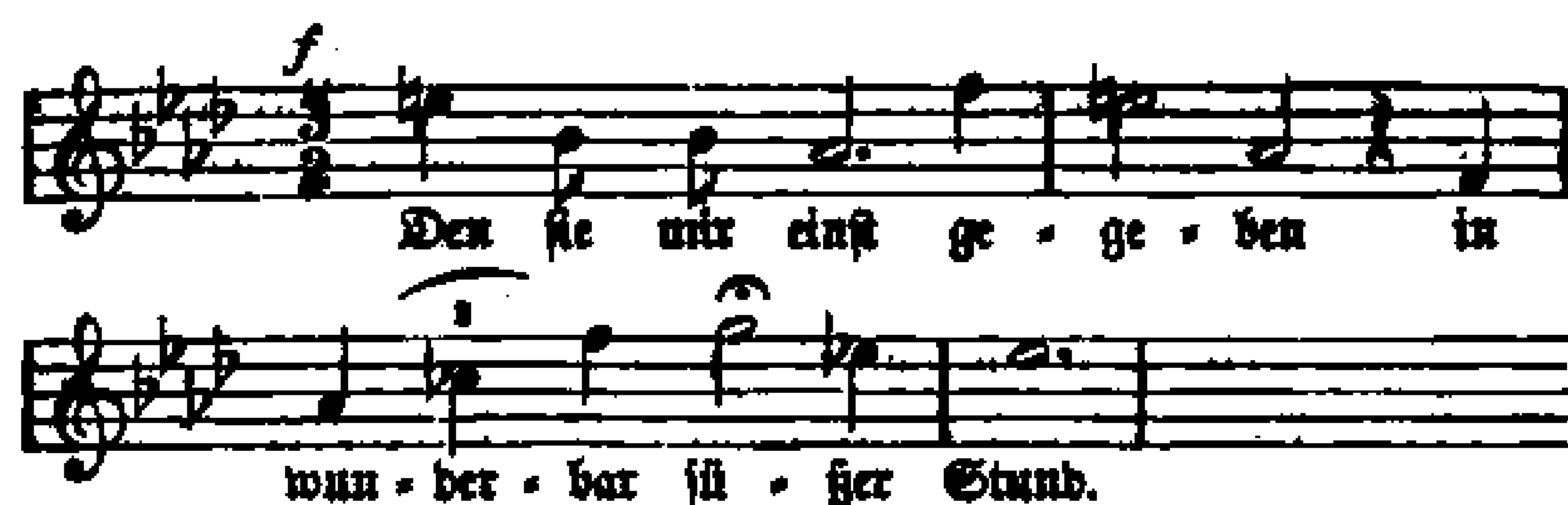


gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Oder sollte vielleicht die Wuth über die rhythmische Monotonie in diesen barbarischen Klängen einen Ausbruch (hart aber gerecht) gefunden haben?

Das Finale (Allegro fis $^2/_4$) stellt wieder ein trockenes, schon verbrauchtes Thema neben eine frisch erfundene schöne Cantilene, ohne beide Gruppen zu einem Sonatensatze zusammenzubringen. Der Satzbau ist dem deß ersten Satzes dieser Sonate ähnlich, nur daß hier zum ersten Male eine Coda — noch dazu eine recht wirkungsvolle — hinzutritt.
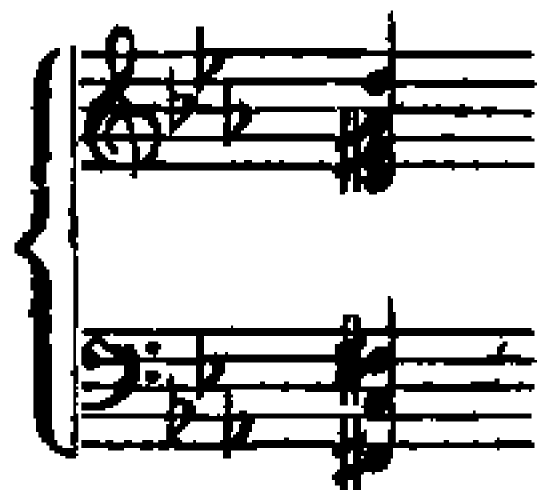
Op. 3 bringt einige recht niedliche Sächelchen in der Manier der Schumann'schen Kinderstücke; unter ihnen zeichnet sich Nr. 1 durch ein von pp bis zum pppp sich steigernde Zartheit, Nr. 5 durch lebendige Accentuation und einen obstinaten Secundaccord, Nr. 6 durch innigen Gesang aus. Die schwächsten Stücke sind Nr. 2 und 3; Nr. 4 würde gut sein, wenn es nicht (in der Mitte) durch eine Phrase entstellt würde.

Von den „Zwölf Liedern" Op. 4 sind die wenigsten eigentliche Lieder zu nennen; oft sind es bloße Declamationen oder Stimmungsgemälde. Der Gesang ist meistens innig empfunden und gut declamirt, die Begleitung discret gehalten. Hervorragend sind Nr. 1 durch interessante Rhythmik und gute Declamation, Nr. 2, Uhland's „Süßer goldner Frühlingstag", die gelungenste unter allen mir bekannten Compositionen dieses so oft verfehlten Liedes, Nr. 5 und Nr. 6 durch vortreffliche Wiedergabe der ironisch-naiven Eigenthümlichkeit Heinrich Heine's. In Nr. 7 hat der Heine'sche Text (Ich will meine Seele tauchen) Veranlassung gegeben zur Erdrückung des Gesanges durch die stark modulirende Begleitung; die Melodie ist mitunter ganz unsangbar und unnatürlich geworden, so am Schlusse:



Ueberhaupt fällt die letzte Hälfte von Op. 4 gegen die erste etwas ab; hier wechseln überdies Gesänge für Sopran, Alt, Tenor, Bariton wie Kraut und Rüben, während die erste Hälfte in dieser Hinsicht eine bessere Zusammenstellung (blos für Sopran und Tenor) bietet.

Die dritte, den Manen Schumann's gewidmete, Sonate Op. 5 ist ein ganz bedeutendes Werk, zweifellos das Beste, was Ritter bisher veröffentlicht hat. Die beiden Gruppen des ersten Satzes (C moll, Allegro vivace $^3/_4$), wilden Schmerz und tiefe Wehmuth ausdrückend, bilden passende Nebensätze und boten daher der thematischen Verbindung im Durchführungssatze einen viel geeigneteren Stoff dar, als die spröden Gegensätze in den beiden früheren Sonaten. In der That finden wir denn auch hier Seite 4 Reihe 2 bis Seite 8 eine Mittelsatzgruppe, wie man sie nach dem Bisherigen Ritter kaum zugetraut hätte. Schon die beiden Hauptmotive der ersten Gruppe sind im doppelten Contrapuncte erfunden (vrgl. Seite 2, Reihe 4 und 5) und werden später (Seite 4, Reihe 3 und folgende) zu interessanten canonischen Engführungen benutzt; nur Seite 5 leidet durch pretentiös sich ausbreitende Rosalien, zu welchen das Motiv aus Tact 28—30 des Hauptthemas entnommen wurde. Freilich fehlt es nicht an bitterbösen Härten; so bringt schon Tact 15 des Hauptthemas in dem Accorde



ein as, welches vielleicht schon manche schöne Hand unbedenklich in a verwandelt hat, und noch viel herber ist der Orgelpunct auf g (Seite 7) mit den viermaligen dreifachen Vorhalten. Alle diese wilden Härten, ebenso wie die schluchzenden Pausen und Stockungen sind indessen durch das Programm der ganzen — dem Andenken an den verewigten Lehrer gewidmeten — Sonate und durch das tiefe Weh des ersten Satzes motivirt. Zugegeben, daß hier hin und wieder die Schönheitslinie zu Gunsten der charakteristischen Wahrheit überschritten worden, so sollte doch bei Billigdenkenden diese Einseitigkeit mindestens ebenso leicht Verzeihung finden, wie die entgegengesetzte, in welche Mozart öfters verfällt. Oder hat dieser Meister nicht etwa im „Titus" (Das sind mehr als Todesqualen ꝛc.) wiederholt die Wahrheit auf dem Altare der Schönheit zum Opfer gebracht? Besser am Ende, das Ohr einmal verletzt durch barbarische, aber motivirte Klänge, an welche es sich vielleicht doch noch gewöhnt, als das unabänderliche allgemeine ästhetische Gefühl mit Füßen getreten.

Das nun folgende Scherzo (Presto $^3/_4$ drei bee) bringt ein Bild fieberhafter Unruhe. Beginnend mit den Achteln d e f g as, welche auf F moll schließen lassen, irrlichterliert es fortwährend in den verschiedensten Tonarten, es sucht und versteckt sich; jetzt stutzt es, dann trollt es sich im neckisch-tollen Wirbel weiter, um endlich in Des dur etwas auszuruhen. Das Trio (Allegro Des dur), bietet eine kurze Oase der beseligendsten Ruhe. Hier ist gut sein, hier laßt uns Hütten bauen; aber bald geht es wieder vorwärts im sich überstürzenden Strudel. Ritter hat gefühlt, daß dieses Stück keine Ruhe finden dürfe; er kneift es gleichsam mit der Kneifzange kurz ab. Die viermaligen Sequenzen vor dem Trio halte ich für einen Druckfehler, mindestens sind deren zwei genügend, um sowol zum Trio als zur Coda, deren erste Sequenz ich mitrechne, einen passenden Anschluß zu bilden.

Seite 13 Reihe 2 lies stets e statt es.

Dieses Scherzo wie das darauf folgende Adagio (As dur) gehört zu dem Schönsten, was die Schumann'sche Schule bis jetzt hervorgebracht hat. Der Rhythmus des Adagio befremdet beim ersten Hören, gleichsam ein Nachzittern der Unruhe des vorangehenden Scherzos, ein reizender Contrast zu der elegischen Wehmuth des Satzes. Bald ist $^3/_8$, bald $^3/_{16}$ vorgeschrieben, was aber nicht hindert, daß öfters (so gleich zu Anfang) zwei $^3/_8$ und vier $^3/_{16}$ Tacte zusammengefaßt und wieder in drei Viertel eingetheilt werden. Hat man aber erst diese etwas complicirte Eintheilung überwunden, so dürfen wir uns ungestört der innigsten Wonne der Wehmuth hingeben und beseligt in der Melodienfülle schwelgen, die hier aus reinstem kastalischen Quell geschöpft scheint.

Seite 16 Reihe 3 Tact 1 und 2 ist as, in Reihe 5 Tact 7—9 sind die beiden f zu binden.

Das Finale (Allegro C moll $^4/_4$) fällt gegen die voraufgehenden Sätze bedeutend ab. Enthält es auch manche treffliche Gedanken — wie die Stelle S. 21 Reihe 5 ff., die zugleich an Schumann's Quintett und an die Sordinenstelle in der Euryanthen-Ouverture anklingt, und die aufsteigenden Quinten und Quarten Seite 27, die wie zum Himmel gerichtete Gebete klingen —, so stören doch wieder viele Gemeinplätze, wie das Kalkbrenner'sche Anfangsthema, das so oft wiederkehrt, und viele canternde*) Stellen, wie die kanonischen Engführungen auf Seite 20, 22, 24 und 26. Die schon oft gerügte Gegensätzlichkeit der einzelnen Themas, welche hier ausnahmsweise in vier statt der bisherigen zwei Gruppen gebracht sind, hindert wieder, daß das Finale in rechten Fluß kommt; es behält etwas Rhapsodisches; möglichen Falls war aber auch des Componisten Absicht darauf gerichtet, den Eindruck einer bloßen Improvisation hervorzubringen.

Seite 27 Reihe 4 Tact 5 lies d statt des; ob aber Seite 23 Tact 7 die halbe Note as lauten solle, statt a, wage ich nicht zu entscheiden.

Ueberblicke ich nun nochmals die bisher von Carl Ritter veröffentlichten Werke, so erfüllt mich der Umstand, daß sein reifstes das zuletzt erschienene ist, mit der Hoffnung, daß sich der ungeberdige und zur Zeit noch trübe Most zu einem kräftigen Weine abklären werde. Möglich, daß sein Talent bisher sich auf einem Felde versuchte, auf welchem es überhaupt nicht zur vollkommenen Geltung zu gelangen bestimmt ist. Ritter's außerordentliche Anlage für ausdrucksvollen Gesang, richtige Declamation, lebendigen Rhythmus, pikante Gegensätze läßt mich fast vermuthen, es sei die komische Oper das Fach, in welchem er sein Höchstes, jedenfalls aber ganz Bedeutendes zu leisten berufen ist. DAS.

*) Wegen dieses Ausdruckes verweise ich auf meine Besprechung des zweiten Duos von Raff in Nr. 1 des gegenwärtigen Bandes dieser Zeitung. Unter „Cantern" verstehe ich, um es kurz zu wiederholen, in einem pedantischen, mühseligen Contrapuncte schreiben.

Aus Frankfurt a. M.

Die in den neu-italienischen Opern mit Recht gefeierte Gesellschaft des Hrn. Merelli gab kürzlich bei erhöhten Preisen den „Don Juan", und unser Publicum mochte wol in dem guten Glauben das Haus gefüllt haben, daß der italienische Sänger auf seinem eigenen Grund und Boden zu Hause sei, und ihm das Ideal einer Mozart'schen Musik, eines „Don Juan", und zwar den deutschen Sängern gegenüber, erschließen werde. Man wußte, daß Capell-M. Orsini seine Gesellschaft zuvor durch eine Menge Privatproben zu dem großen Werke vorbereitet hatte, und auch nicht weniger des deutschen Frankfurter Orchesters schonte, obgleich dasselbe jede Note dieses „Don Juan" längst auswendig weiß und, wenn es darauf ankäme, hier gar keines Dirigenten bedürfte. So waren denn Aller Erwartungen auf das Höchste gespannt, und deshalb — die Täuschung um so greller, da man, aus seinem Illusions-Himmel fallend, die Ueberzeugung gewann, daß die Mozart'sche Oper so eigentlich das Feld der italienischen Sänger gar nicht sei, und daß — trotz aller Ovationen einer excentrischen Claque, welche ihre Kränze bekanntlich um jeden Preis anbringen muß — die erwähnte Darstellung einen Vergleich mit unseren deutschen Sängern nicht aushält. Wir fühlten heute die längst ausgesprochene Wahrheit aufs Neue, daß jede Note eines Mozart (sei sie auf italienischen oder selbst chinesischen Text componirt) deutsches Gepräge trage, und daß der italienische Sänger, der eine Mozart'sche Partie zu Ehren bringen will, nebst seinen angeborenen Eigenschaften: eines feingeschliffenen Vortrags, einer perlenden Coloratur, einer auf den Lippen schwebenden Pronunciation u. s. w. auch ein frisches Organ, ausreichende Höhe, eine ausgeprägte Charakteristik und — was dem Deutschen wol hauptsächlich eigen ist — die Fähigkeit für Darstellung einer edeln Größe (die ein gezügeltes Feuer keineswegs ausschließt) zu Markte bringen muß. Von diesen letzteren Eigenschaften hat sich (mit Ausnahme der Signora Carlotta Marchisio, welche die Donna Anna gab) bei dieser Vorstellung Nichts, oder hier und da nur einzelnes Gelungenes bekundet; und wir begreifen den jedenfalls sehr intelligenten Signor Orsini nicht, der in Administrations-Sachen doch gewiß auch sein Votum abzugeben hat, daß er, den Standpunct der italienischen Oper nicht erkennend, einen solchen Mißgriff wagen konnte.

Eine Abhandlung dürfte daraus werden, wollten wir alles Incomplete zergliedern, das uns hier entgegentrat; und ist dies auch unsere Absicht nicht, da wir hoffen, daß dieser Versuch (denn als solchen müssen wir diese Vorstellung betrachten) den italienischen Sängern die Augen geöffnet und auf ihren eigentlichen Standpunct der Bravour- und Buffo-Opern für immer zurückgeführt hat.

Wie gesagt, so hat Signora Marchisio eine rühmliche Ausnahme gemacht. Wir geben zu, daß ihr Erscheinen eines ergreifenden Eindrucks nicht verfehlte, und sie in musikalisch-dramatischer, wie in technischer Beziehung auch strengen Anforderungen entsprochen hat; allein wir dürfen deshalb auch nicht vergessen, was wir dem Andenken unserer deutschen Donna Anna's schuldig sind, welche von einer Schröder-Devrient, einer Löwe bis auf eine Schodel und Anschütz herab wol noch manchen echten Carneol aufzuweisen hat. Nur liegt es leider in der Natur des Menschen über dem gegenwärtig Imponirenden das frühere Bessere zu vergessen; denn eine deutsche Sängerin würde sich z. B. nicht leicht erlauben, die Rache-Arie zu transponiren und das Tempo des Allegro der Brief-Arie schneller zu nehmen, welche Erleichterungen gewissermaßen immer ein Armuthszeugniß ausstellen. In jedem Falle aber feierte Signora Marchisio in dieser Partie schon deshalb einen ihrer besten Triumphe, da ihr Erscheinen als Rachegöttin vergessen machen konnte, daß sie keine Charis war. Wir haben oben angedeutet, woran die Gesellschaft des Hrn. Merelli größtentheils sterblich ist, und sind daher überzeugt, daß (um die Vergleiche nicht so hoch zu greifen) wenn unsere Oswald und Labitzky (Elvire und Zerline) sich solche Mängel an Intonation, Organ und Höhe hätten zu Schulden kommen lassen, wie es bei den Damen Calderon und Brunetti der Fall gewesen, sich wol schwerlich ein begeistertes Protectorium gefunden hätte, dieselben durch Acclamation und Hervorruf auszuzeichnen. Das mehr oder weniger Scheitern des männlichen Personals beruht auf ähnlichen Mängeln. Signor Galvani sang den Octavio, seine Stimme aber ist so delicat, daß sie die Vorzüge seiner Schule am Hervortreten verhindert, was bekanntlich dem deutschen Sänger als eine Todsünde angerechnet wird; der Leporello des Signor Mazetti verhielt sich gegen den unseres Dettmer wie die Farce gegen eine gesunde Komik; dem Geiste Pedros (Signor Cosseli) fehlte das geistige Princip; Masetto (Signor Agnese) trug allein seinen Namen mit Recht. Und endlich der Held der Oper — Don Juan, der leichtsinnigste, witzigste, verwegenste, aber liebenswürdigste Bösewicht, den je die Sonne beschienen, dessen magnetischer Blick Mann und Weib bezaubern soll, mit einem Wort, der spanische Alcibiades..... wir wollen den Gegensatz, welchen Signor Mauro Zacchi uns darbot, nicht weiter berühren; aber wir sagen diesem Sänger Dank, daß uns bei dieser Gelegenheit klar ward, was wir an Pichler haben, und daß der so oft geschmähte Indifferentismus des cantatore tedesco einen so entschiedenen Sieg über die so oft gerühmte electrische Natur des cantatore italiano davonträgt.

Von verfehlten und zum Theil (besonders bei den Männern) nachlässigen Costumes wollen wir nicht reden; und was das gepriesene Ensemble betrifft, so zeigte sich dasselbe (abgesehen von der babylonischen Vermischung deutscher Chöre mit italienischen Soli) diesmal gerade lückenhafter, als in allen früheren Opern. Wo aber der deutschen Oper gegenüber auf deren eigenem Territorium solche kunstästhetische Mißgriffe begangen werden, da wird es Pflicht der Presse, dieselben zu rügen, wie sie auch im anderen Falle verpflichtet ist, die bekannten und so schätzenswerthen Vorzüge dieser Gesellschaft anzuerkennen.

Durch mißbilligende Kundgebungen keineswegs abgeschreckt, wird die Gesellschaft dennoch, und zwar bei abermals erhöhten Preisen, eine Wiederholung des „Don Juan" riskiren. Geschieht dies in der Absicht, die erlittene Scharte auszuwetzen, so ist diese zwar sehr löblich, aber es dürfte zu einer solchen Reaction die Zwischenzeit kaum ausreichen.

Carl Gollmick.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar. In Abwesenheit unseres Redacteurs theilen wir heute nur das wichtigste Thatsächliche mit, gleichzeitig bemerkend, daß in nächster Nummer d. Bl. ein eingehenderer Bericht beginnen wird. Und wir können an dieses vorläufige Referat mit ungetrübter Freude gehen; denn die Festtage verliefen bisher in ungestörtester Ordnung. Rein und heiter wie der unserer Vereinigung besonders günstige Himmel ist auch die Stimmung unter den zahlreich anwesenden Mitgliedern, Mitwirkenden und Gästen; obgleich wir nicht verschweigen wollen, daß besonders in der ersten Versammlung die Hitze, mit welcher die Debatten geführt wurden, nicht minder groß erschien, als die Gluth der sengenden Sonnenstrahlen. Doch nun zur Sache.

Die erste musikalische That war die auf die Nachmittagsstunden des Sonntag (4. August) angesetzte Hauptprobe zur Beethoven'schen Missa solemnis; schon jetzt gelangte das unsterbliche Werk des hohen Meisters in einer Weise zur Aufführung, welcher Niemand die Bezeichnung „musterhaft" streitig machen wird. Die beiden mitwirkenden Gesangvereine, der Riedel'sche aus Leipzig und der Montag'sche aus Weimar, waren so innig mit einander verschmolzen und dermaßen in einander aufgegangen, daß der Dirigent, Hr. Riedel, schon in der Generalprobe den schönsten Lohn für seine unsäglichen Mühen und Anstrengungen erntete.

Der erste Festtag (Montag, den 5. August) begann mit der improvisirten Aufführung der achtstimmigen Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" von J. S. Bach. War die Wiedergabe derselben bereits neulich in der Leipziger Thomaskirche eine glanzvolle, so zeichnete sich die diesmalige Wiederholung doch durch einen wo möglich noch höheren Schwung, durch noch größere Concision aus. Die Wirkung war eine gewaltige, die Augen Vieler hatten sich mit Thränen gefüllt; und eine solche, außerdem unvorbereitete Ausführung eines der großartigsten und schwierigsten Werke Bach's muß dem Riedel'schen Vereine und seinem edeln Leiter die Achtung und Verehrung der gesammten deutschen Musikwelt gewinnen, die beide, Dirigent wie Mitglieder, in gleichem Grade verdienen. Nach 9 Uhr Vormittags eröffnete unser Dr. Brendel die Versammlung im großen Saale des Stadthauses durch einen Vortrag (derselbe wird in nächster Nummer unserer Zeitschrift zum vollständigen Abdruck gelangen), dessen parteilose Haltung und dessen versöhnlicher Ton eine gute, tiefgehende Wirkung nicht verfehlen konnte. Den Redner lohnte ein so reicher Applaus, daß nicht zu verkennen war, wie er in Aller Geist und Sinne gesprochen. Er knüpfte in der Einleitung an die erste, die Leipziger Tonkünstler-Versammlung von 1859 an und fügte hieran, was durch dieselbe und was nach derselben, also in der Zwischenzeit, geschehen. Dieser Rückblick zeigte theils erfreuliche, theils aber auch unerquickliche Momente. Weiterhin unterzog der Redner in Anbetracht dessen, daß der aus der Anordnung vieler neuerer Concertprogramme herausleuchtende Fortschritt auf musikalischem Gebiete durchaus noch nicht allgemein Platz gegriffen, sondern nur erst bei einem kleineren Theile unserer Concertinstitute sich bemerkbar macht, die Stellung der Vorsteher und Directoren solcher Institute zum Publicum einer eingehenden Betrachtung. Diese leitete von selbst zu einem hochwichtigen Thema über, nämlich zu dem von der meistentheils seiner unwürdigen Stellung des Künstlers zum Publicum. Dieses Grundübel zu entfernen, hat sich die neudeutsche Schule stets aufs Eifrigste angelegen sein lassen; und dies erscheint als „ein hochberechtigter Zug" derselben. Hiermit ist auch „der Anknüpfungspunct gegeben, von wo aus der neu zu gründende Musikverein seine Aufgabe sich vorzuzeichnen, wo er das Gebiet seiner Wirksamkeit zu suchen hat." Nach Aufstellung der Idee und nächstliegenden Aufgaben des Vereins (Herausbildung eines Gesammtbewußtseins unter den Musikern; sonach Einheit in der Hauptsache trotz aller Verschiedenheit im Einzelnen. Anbahnung einer gediegeneren moralischen Haltung, der Charakterlosigkeit und dem Indifferentismus so vieler an unserer Kunst Betheiligten gegenüber. Entschiedene Bekämpfung der Angriffe und Verdächtigungen, welche bei einem großen Theile der Presse üblich geworden; und zwar nicht durch Polemik, sondern durch positives Wirken. Förderung des Neuen auf dem Gebiete der Tondichtung. Herausbildung des zu allem weiteren Gedeihen der Tonkunst dringlich nothwendigen wissenschaftlichen Elementes; während bisher meist nur die praktische Seite gefördert wurde, weshalb unsere Musikschulen ihre Aufgabe nur zur Hälfte lösen.) spricht der Redner den Wunsch aus, daß der Staat den Musikern eine höhere, begründetere Stellung anweise; denn die Protection einzelner kunstsinniger Fürsten ruhte auf zu individueller Basis, als daß die Musik und die Musiker aus der Stellung eines „Luxusartikels" zu dem ihnen gebührenden Range erhoben worden wären. Wenn in dieser Angelegenheit noch Nichts geschehen, so erkennt Dr. Brendel die Schuld darin, daß die Musiker unter sich selbst noch nicht fertig geworden sind, daß das Streben, Wollen und Meinen der Musiker zur Zeit noch einem polnischen Reichstage gleicht. Vor Allem nothwendig erscheinen deshalb zunächst die Errichtung einer Musikschule, welche ihre Schüler zum klaren Begreifen der Aufgaben der Gegenwart und ihrer Forderungen hinführt, und die Einführung der Tonkunst an den höheren Bildungsanstalten, wo sie nicht blos praktisch, sondern hauptsächlich auch wissenschaftlich vertreten werde, damit „der Geist, das tiefere Wesen der Tonkunst dem Gesammtbewußtsein der höher Gebildeten zugänglich sei". Mit einigen warm anregenden Worten an die Versammlung schloß der Redner seinen Vortrag, dessen Inhalt wir schon heute kurz skizziren zu müssen glaubten, indem uns jener als einer der wesentlichsten und bedeutungsvollsten Momente der ganzen Festtage erscheint. An diesen Vortrag schlossen sich, nach erfolgter Bestätigung des von Hrn. Dr. Brendel zum Präsidenten vorgeschlagenen Musik-Dir. Louis Köhler aus Königsberg, die Debatten, denen die „Statuten des Allgemeinen deutschen Musikvereins" (abgedruckt in Nr. 11 des 53. Bandes d. Bl. vom 7. September 1860) und ein besonders gedruckter „Zusatz" (den Unterstützungsverein betreffend) zu Grunde gelegt werden. Wir beschränken uns heute auf diese Notiz und bemerken nur noch, daß außerdem in dieser Versammlung die Majorität Prag als denjenigen Ort bezeichnete, wo, im Falle die übrigen Conjuncturen günstig, die dritte Tonkünstlerversammlung abgehalten werden möchte.

Die Aufführung der Missa solemnis entsprach vollkommen den durch die Generalprobe angeregten Hoffnungen und Erwartungen. Die Chöre und das Orchester, aus der Weimarer Hofcapelle und zahlreichen auswärtigen Künstlern bestehend (das Violinsolo hatte Hr. Dr. Leopold Damrosch aus Breslau übernommen), documentirten allüberall das ihnen innwohnende Feuer der Begeisterung, eine große Sicherheit und Präcision. Auch das Soloquartett leistete nicht minder Treffliches; dies gilt zunächst von Frau Dr. Reclam und Frl. Lessiak. Besonders Letztere bewies aufs Neue ihre glänzende Begabung für ernste, geistliche Musik. Neben der Schönheit, Kraft und Sicherheit ihrer Stimme charakterisirt ihren Vortrag eine Würde, ja Hoheit der Empfindung, der wir sonst so selten begegnen. Da Hr. Dr. Geyer aus Berlin am Erscheinen beim Feste verhindert war, so hatte Musik-Dir. John aus Halle das Tenorsolo übernommen. Verdient schon diese Freundlichkeit alle Anerkennung, so müssen wir ihm dieselbe in um so höherem Grade zollen, da Hr. John, selbst noch krank, nach Weimar kam und sich im Voraus sagen mußte, daß er nicht sonderlich gut disponirt sein könne. Das ist eine nicht genug zu rühmende Selbstaufopferung; bemerkte man auch vorzüglich im Anfange die Heiserkeit seiner Stimme, so verschwand jene doch beinahe gänzlich im weitern Verlaufe der Aufführung. Ebenso können wir über die Leistung des Hrn. Wallenreiter nur Rühmliches sagen. Uebrigens war das Dirigentenpult von einigen Weimaranern mit einem Lorbeerkranz für Musik-Dir. Riedel geschmückt worden.

Das Fest-Souper im großen Saale der Erholungsgesellschaft würden wir mit Stillschweigen übergehen, wenn jenes nicht der Zeuge eines großartigen, erhebenden Momentes geworden wäre. Neben vielen anderen, theils ernsten, theils heiteren Toasten galt ein Trinkspruch auch dem Theuersten der Gäste, Richard Wagner. Nicht enden wollender Applaus zeigte ihm zur Genüge die warmen Sympathien der Anwesenden. Da erhob er sich; und was er nun sprach, es waren Worte, gleich mächtig wirkend wie des Meisters Töne, der nicht minder groß als Dichter wie als Componist. Es waren Worte, wie sie nur aus der Brust eines vollen und großen Menschen quellen können. Was er da sprach, wie der Künstler von Jugend auf zu kämpfen habe, wie er sich an die Einsamkeit gewöhnen müsse, weil die Welt ihn nicht verstehe, wie er dadurch wol bitter, ja verbissen werden und sich daran gewöhnen könne, allein sich an den Kindern seiner Muse zu erfreuen, wie aber dann doch, wenn das Publicum dem Lieblingswerke Beifall zujauchze, das scheinbar kalte Herz plötzlich wieder warm werde und in neuer Liebe erglühe: es wird Allen unvergeßlich bleiben, die dem Redner gelauscht. Auch von sich sprach er und von seinem Schicksal, wie er, lange Jahre dem Vaterlande fern, in dieser Zeit auch keines

seiner Dramen wieder gehört habe: Worte, so einfach und wahr, aber gerade durch ihre Einfachheit und Wahrheit mächtig und tief erschütternd. Und als er am Schluß für die ihm auch hier entgegengebrachten Sympathien in herzlichstem Tone dankte, da brach noch einmal lautester Jubel aus.

Am zweiten Festtage (Dienstag, den 6. August) währten die Hauptproben zu Liszt's „Prometheus" und seiner „Faustsymphonie" von früh 8 Uhr mit kurzen Unterbrechungen bis halb 3 Uhr Nachmittags. Deshalb begannen erst 4 Uhr Nachmittags die Berathungen, welche auch nach 6 Uhr zu einem Abschluß führten, indem man sich über die Hauptsatzungen des allgemeinen deutschen Musikvereins geeinigt hatte. Das Festconcert im Theater eröffnete ein von Dingelstedt gedichteter Prolog, eine form- und gedankenschöne, eng an das Fest und seine Zwecke sich anschließende Dichtung. Hr. Hofschauspieler Lehfeld sprach dieselbe sowie den verbindenden Text zu den Herder'schen Chören von Richard Pohl ganz vorzüglich. Die Direction des „entfesselten Prometheus" befand sich in den Händen des Musik-Dir. Carl Stör. Die Soli hatten Frau Capell-M. Wettig, Frl. Lessiak, die HH. Meffert, Knopp, v. Milde und Wallenreiter übernommen. Frau Wettig befriedigte uns in hohem Grade, ebenso Frl. Lessiak, welche bei dieser Aufführung noch günstiger disponirt zu sein schien, als am vorhergehenden Tage. Der „Schnitterchor" (Nr. 4) wurde da capo verlangt und mußte wiederholt werden. Die Chöre bildeten der Montag'sche Gesangverein, der Hofopernchor, die akademische Liedertafel von Jena und die Weimarer Liedertafel; auch diese lösten ihre Aufgabe in trefflichster Weise. Ein Urtheil über den „Prometheus" wäre bei unserem flüchtigen Referate nicht am Platze; ebenso bleibe uns eine eingehende Besprechung der „Faustsymphonie" erspart: eine Tondichtung, nicht minder großartig, als die vorhergehende, und der Göthe'schen Poesie vollkommen ebenbürtig. Den erhebendsten Eindruck machte auf uns der Mittelsatz (Gretchen) sowie der Chorus mysticus am Schlusse; doch ist diese Vorliebe vielleicht nur unsere individuelle Ansicht und kann unsere Bewunderung des ganzen, gewaltigen Werkes nicht im Geringsten beeinträchtigen. Wir wünschten aufrichtig eine Wiederholung der „Faustsymphonie", um aller ihrer Schönheiten, die wol auch von Seiten der Mitwirkenden noch nicht überall in das rechte Licht gesetzt worden sein mögen, uns vollständig klar bewußt zu werden. Das Tenorsolo im Schlußchor hätten wir gern von einem geeigneteren Sänger hören mögen; im Ganzen aber war die Ausführung auch dieses Werkes, welches Hr. Hans v. Bülow, ohne die Partitur vor sich zu haben, dirigirte, ganz vorzüglich. Der Componist wurde sowol am Schlusse des „Prometheus" wie an dem der „Faustsymphonie" stürmisch und lang anhaltend gerufen; die Bescheidenheit des Meisters hatte ihn jedoch veranlaßt, sich dieser Huldigung zu entziehen.

Am dritten Festtage (Mittwoch, den 7. August) wohnten wir noch einem Theile der Hauptprobe der Manuscriptwerke von Componisten der Jetztzeit bei. Wir müssen aber hiermit unsern Bericht schließen, da Referent abzureisen genöthigt war, und lassen deshalb nur das Programm folgen: Erster Theil: „Germania", Hymne von Strachwitz, für Männerchor und Orchester von Felix Dräseke; Orchester-Phantasie von Otto Singer; „Das Grab im Busento", Ballade von Platen, für Baß-Solo (Hr. Wallenreiter), Männerchor und Orchester von Wendelin Weißheimer; Concertstück für Violine in Form einer Serenade, componirt und gespielt von Hrn. Dr. Leop. Damrosch; Lieder von H. v. Bülow und E. Lassen, gesungen von Frl. Emilie Genast. Zweiter Theil: Ouverture Pastorale von Carl Stör; „Helge's Treue", Ballade von Strachwitz, für Bariton-Solo (Hr. v. Milde) von Felix Dräseke; Terzett aus „der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, gesungen von Frl. Genast, Frau Wettig und Hrn. Meffert; Zweites Concert (A dur) für Pianoforte und Orchester von Franz Liszt, gespielt von Hrn. Carl Tausig. Dritter Theil: Scherzo von Otto Bach; „Ariadne auf Naxos", dram. Gedicht von Ph. Krebs, Musik von Max Seifriz, erster Act Nr. 1 und 2.

Nachmittags sollte im großen Stadthaus-Saale die Constituirung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" und die Einzeichnung in die Mitgliederliste erfolgen; ebenso war auf diese dritte Versammlung der Vortrag des Hrn. Felix Dräseke verschoben worden. Die Festtage aber wird eine Matinée am Donnerstag, den 8. August, abschließen, in welcher die HH. Gebr. Müller, v. Bülow, Lotto u. s. w. mitwirken werden. — Wenn wir an dieser Stelle noch rühmend der Thätigkeit des Festcomités in Weimar und Leipzig und vor Allem auch seines Schriftführers, des Hrn. Dr. R. Pohl, gedenken, welchen die Gäste keinen geringen Theil des ungetrübten Genusses verdanken, so erfüllen wir nur eine Ehrenpflicht.

Vom Harze (Blankenburg). Bekanntlich schließen sich die Kunsthallen der Städte, sobald die Naturhallen des Landes sich öffnen; nicht ganz so ists am Harze, denn daselbst liebt man das Motto: „Natur und Kunst im traulichen Bunde". Während die Eisenbahnen auch im Winter die Künstler leicht von einem Orte zum andern befördern, sind die Wege bei uns so verschneiet, daß nicht leicht es Jemand wagt, der Kunst zu Liebe, mit Pferde- oder eigner Kraft die Schneemassen zu durchdringen, um unsere Kunstleistungen zu unterstützen. So sind wir auf uns selbst angewiesen und musiciren um so eifriger, je toller die Unwetter draußen toben. Werden aber von der Frühlingssonne die Schneemassen durchbrochen, sproßt das frische Grün aus Sträuchern, Hecken und Bäumen, nahet das muntere Chor der befiederten Sänger, ziehen Botaniker, Schmetterlingsjäger, Käferfänger hinaus, um ihre Sammlungen zu bereichern, erhalten unsere Gasthöfe frische Gewänder von Außen und neuen Schmuck im Innern, zugleich neue Kellner, Hausknechte und Hausmädchen; dann ist die Zeit der Völkerwanderung nach dem Harze gekommen und mancher bedeutende Künstler, der sonst nur bei Gasflammen pro- und reproducirt, ist erfreut, wenn ihm Gelegenheit wird, in unsern Salons bei Stearinlicht eine herzlichere Anerkennung zu finden, als ihm daheim zu Theil wird. — Nachdem wir unsere Concertsaison mit Mendelssohn's „Loreley", Hohnstock's Orchesterwerken (Ouverture und Ballade für Violine mit Orchester), Sattler's 136. Psalm geschlossen, kamen nach und nach folgende Gäste an, um uns Harzanwohner zu beglücken: die HH. Allen aus America, jetzt in Leipzig (Violinist), Such aus Amerika, jetzt in Braunschweig (Violoncellist), Th. Müller aus Braunschweig, Mitglied des frühern berühmten Quartetts, Prell aus Hannover (Violoncellist), Kaiser ebendaher (Violinist), ein ausgezeichneter und bekannter Dilettant aus Hannover (Pianist), Bökelmann aus Holland, früher Zögling des Leipziger Conservatoriums. Alle vereinigten sich mit unsern Kräften, um namentlich in Kammermusik zu schwelgen; die Werke von Bach, Tartini, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann u. A. kamen in schöner Auswahl vor eingeladenen Zuhörern zu Gehör und wurden theilweise meisterhaft executirt. Aber auch Dilettantenvereine erschienen auf langen Wagenreihen, um an unserer berühmten Teufelsmauer ihre Singlust zu befriedigen, unter diesen zeichnete sich besonders der Quedlinburger „Allgemeine Gesangverein" durch seine hervorragenden Chor- wie Solo-Leistungen aus. Joachim, der Einzige, der jetzt in Suderode am Unterharze weilt und der kürzlich in Wienrode bei Blankenburg in einer befreundeten Predigerfamilie nicht nur seine einzige Künstlerschaft, sondern auch Liebenswürdigkeit bewies, wird hier sehnlichst erwartet. In lebhafter Erinnerung an die gehabten Kunstgenüsse folgt unser Dank den freundlichen Künstlern und Gästen nach. — Engel's „Winfried" steht für nächsten Herbst auf der Tagesordnung. H. Sattler.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Roger ist für die kaiserl. Oper in St. Petersburg engagirt worden. Zur Zeit gastirt er noch mit außerordentlichem Beifall an der Opéra comique in Paris.

Wie wir aus Pariser Journalen ersehen, concertirt augenblicklich Frl. Zelia Trebelli in französischen Bädern.

Während der Krönungsfeierlichkeiten wird an der Oper zu Königsberg Frau Caffy gastiren.

Frau Louise Kapp-Young, bisher als Gesangslehrerin und Concertsängerin in Wien thätig, ist an der Casseler Hofbühne engagirt worden.

Am 25. Juli wirkte in einem Concerte zu Gießen ein Hr. Ernst Deurer, Zögling der Frankfurter Mozart-Stiftung, mit. Er spielte Scherzo von Chopin und eine Claviersonate eigner Composition; man rühmt an ihm ein seelenvolles Spiel. Frl. Emilie Genast, bekanntlich zur Zeit in Cöln engagirt, trug einige Lieder vor und errang sich den reichsten Beifall.

Berlin wird in nächster Saison von zwei italienischen Operngesellschaften besucht werden. Im October und November gastirt Hr. Merelli im Opernhause; im Januar, Februar und März Hr. Lorini im Victoriatheater.

Musikfeste, Aufführungen. Die belgische Regierung hat Hrn. Fétis beauftragt, für die Brüsseler Septemberfeste ein großes Musikfest zu veranstalten. Im ersten Concerte werden eine Beethoven'sche Symphonie und Bruchstücke aus den Oratorien Händel's aufgeführt; das zweite Concert bringt Solovorträge der HH. Vieuxtemps, Servais und Lemmens.

Am 30. Juni fand in Riga ein baltisches Sängerfest statt, zu dem sich selbst aus Petersburg und Moskau Theilnehmer eingefunden hatten.

Das Gesangfest zu Schleiz am 29. und 30. Juli war von mehr als 1000 Sängern besucht. 29 Vereine betheiligten sich beim Wettsingen; den Ehrenpreis erhielt die Liedertafel zu Gera.

Neue und neueinstudirte Opern. Auch in Dresden ist, wie kürzlich in Berlin, Mozart's „Schauspieldirector“ neu einstudirt worden; und zwar mit der neuen Textbearbeitung von L. Schneider, der den großen Tondichter leider in Nichts weniger, als würdiger Gestalt gezeichnet hat.

Flotow ist mit einer neuen Oper beschäftigt, zu welcher Franz Dingelstedt den Text geschrieben.

Capell-M. Schindelmeißer in Darmstadt arbeitet an einer neuen Oper, zu welcher Dräxler-Manfred das Textbuch geschrieben.

R. Wilhmers wird eine Oper schreiben, deren Sujet der Geschichte Ungarns angehört; den Text liefert Carl Zilahy.

Auszeichnungen, Beförderungen. König Victor Emanuel hat den Maestro Rossini mit dem Cavalierkreuze für Civilverdienst geschmückt.

Capell-M. Franz v. Suppé am Theater an der Wien hat vom Herzog Ernst von Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Capell-M. Ignaz Lachner in Stockholm, der Bruder der Mannheimer und Münchener Capellmeister, ist zum Orchesterdirigenten am Stadttheater zu Frankfurt a. M. ernannt worden.

Musik-Dir. Eduard Mertke, bisher zu Wesserling im Elsaß, tritt am 1. September die ihm unter 12 Mitbewerbern von der Prüfungscommission einstimmig zuerkannte städtische Musikdirectorstelle in Luzern an. Eine solche existirte früher gar nicht und ist erst vom Stadtrathe neu fundirt worden.

Personalnachrichten. Die Frankfurter „Didaskalia“ bezeichnet Dr. Otto Bach in Wien als Mitbewerber um den Capellmeisterposten am Mozarteum zu Salzburg.

Vermischtes.

Frau Pauline Viardot-Garcia ist als die eifrigste Vorkämpferin für deutsche Musik in der französischen Hauptstadt bekannt. Ihr Salon, in welchem eine auserwählte Gesellschaft zu erscheinen pflegt, ist dadurch auch merkwürdig, daß auf einer Säule in einem Kästchen von dunklem Holze Mozart's Manuscript des „Don Juan“ ruht.

Ernst Kossak erklärt, daß ihm die weiblichen Mitglieder der Offenbach'schen Gesellschaft wie ein „singendes corps de ballet“ erschienen.

In der neuesten Nummer der „Berliner Montagspost“ eröffnet Ernst Kossak unter der Bezeichnung „Von einigen Barden“ eine Reihe von Artikeln, die, wenn auch nicht blos, so doch gewiß viel Wahres und Treffendes enthalten werden. Zunächst spricht er von dem „gemeinen deutschen Sänger (cantor comm. rust.)“ und sagt u. a., unser Vaterland besäße wol „singende Freischärler zu Hunderttausenden, aber keine geschlossene und schulgerecht gebildete Sängerarmee“.

Nach der „Guide musicale“ leben in Paris 20,000 Clavierlehrer.

Das Conservatorium der Musik zu Paris zählt 934 Zöglinge, welche in 86 Classen von 81 Titular-Professoren unterrichtet werden.

Fr. Chrysander schreibt im ersten Band S. 74 seiner Händel-Biographie, ehe er Händel als Operncomponist einführt: „Der geschichtliche Schritt von einer Art zur anderen pflegt ruckweise und nicht ohne feindlichen Zusammenstoß vor sich zu gehen, bis das „Alte“ überwunden ist und sodann aus Unterschätzung eine Weile in Vergessenheit geräth. Das Aufkommen neuer Richtungen beweist, daß die Kunstform der vorhergegangenen im Wesen erschöpft ist, wenn auch der Kern ihrer Hervorbringungen durchaus alle Merkmale nie alternder Classicität an sich trägt; es beweist, daß man noch etwas Anderes, daß man weiter will; daß die frühere Harmonie entschwunden ist und eine neue gesucht wird. Dringt eine solche Richtung schnell und, was die Hauptsache ist, allgemein durch, also daß über kurz oder lang das ganze Gebiet der Kunst ihr unterthan wird: so ist dies ein untrüglicher Beweis für das Vorhandensein von Kräften, die eine neue bedeutende Entwickelung verheißen.“ Man sieht, wie ein unparteiischer Richter sich stets auf die Seite des Fortschrittes stellt; es ist nur zu verwundern, daß die Herren, die das richtige Erkenntniß für die Entwickelung der alten Meister haben, dasselbe nicht auch, in weit gesteigertem Maße, für die Zeit, in der sie selbst leben, besitzen sollten. Man könnte wirklich in Versuchung kommen anzunehmen, daß sie nicht aus Ueberzeugung, sondern nur aus Opposition, Eigensinn oder Aengstlichkeit sich gegen den Fortschritt auflehnen.

Intelligenz-Blatt.

Novitäten-Liste vom Juli.

Empfehlenswerthe Musikalien,
publicirt von
J. Schuberth & Comp., *Leipzig* und *New York.*

Burgmüller, F., Volksklänge im erleichterten Piano-Arrangement.
Nr. 1. Zwei Walzer eines gefangenen Polen. 5 Ngr.
„ 11. Die letzte Rose. Polonaise. 5 Ngr.
„ 12. Rákóczy-Marsch. 5 Ngr.
„ 13. Ach wenn Du wärst mein eigen. Transcription. 5 Ngr.

Döring, C. H., Op. 10. Pensée romantique p. Piano. 10 Ngr.
———, Op. 11. Caprice de Genre p. Piano. 10 Ngr.

Hasert, Rud., Phantasie über ein dänisches Nationallied für Pfte. 25 Ngr.

Hummel, J. N., Op. 93. Gr. Trio pour Piano, Viola und Violoncell. Neue Partitur-Ausg. 2 Thlr. $7^1/_2$ Ngr.

Krug, D., Op. 118. Album deutscher Lieder-Perlen. Zwölf Transcriptionen im leichten Style für Piano, in 1 Band compl. 1 Thlr.
———, Dieselben einzeln:
Nr. 1. An Adelheid von *Krebs*. 5 Ngr.
„ 2. Die Fahnenwacht von *Lindpaintner*. 5 Ngr.
„ 3. An den Sonnenschein von *R. Schumann*. 5 Ngr.
„ 4. Tyrolerlied von *Kalliwoda*. $7^1/_2$ Ngr.
„ 5. An die Heimath von *Krebs*. 5 Ngr.
„ 6. O lass mich Dir ins Auge sehen von *Sponholtz*. $7^1/_2$ Ngr.
„ 7. Der Roland von *Lindpaintner*. 5 Ngr.
„ 8. Der Thautropfen von *A. Gockel*. 5 Ngr.
„ 9. Liebchen über Alles von *Krebs*. $7^1/_2$ Ngr.
„ 10. Der Heimathstern von *Canthal*. 5 Ngr.

Rubinstein, A., Portrait in Stahlstich. 15 Ngr.

Schumann, R., Op. 33. Sechs Lieder für vierst. Männergesang. Part. u. St. Neue Aufl. 1 Thlr. $22^1/_2$ Ngr.
———, Op. 36. Nr. 5. Dichters Genesung, mit Pianoforte. 10 Ngr.
———, Op. 36. Nr. 6. Liebesbotschaft, mit Pianoforte. 10 Ngr.
———, Op. 68. Album für die Jugend. 1. Abtheil. 18 Stücke für Kleinere. *Edition zu 4 Händen*. $1^1/_3$ Thlr.

Wallace, W. V., Op. 71. Phantasie über *Paganini*'s Hexentanz. 2. Aufl. 20 Ngr.

Das „**Universal-Lexikon der Tonkunst**", herausgegeben von **Ed. Bernsdorf**, wird nun sicher im Herbst 1861 mit der 36. Lfrg. beendigt. Dieser Lfrg. werden beigegeben: Portraits von *Franz Schubert*, *L. Spohr*, *Rob.* und *Clara Schumann*, jedoch nur an solche Abnehmer, welche seither die Fortsetzungen bezogen, oder sie sofort beziehen. Der Subscr.-Preis von 10 Ngr. die Lfrg. (12 Thlr. fürs Ganze) erlischt gleich nach Erscheinen der 36. Lfrg. Wer also noch ein vollständiges Expl. zu besitzen wünscht, beeile die Bestellung. Die erste Lfrg. wird zur Ansicht gegeben, für die folgenden auf Verlangen Ablieferung in Terminen gestattet.

Offenbach, 16. Juni 1861. **Joh. André.**

Bei **Friedr. Bartholomäus** in *Erfurt* erschien und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Neue musikalische Anthologie.

Eine Auswahl der schönsten Opern-, Lieder- und Tanz-Melodien in fortschreitender Stufenfolge

für Pianoforte

herausgegeben von

C. T. Brunner.

Op. 383. — Band I, II, III, à 6 Hefte.

Jedes Heft: 4 Bogen mit farbigem Umschlage, schöner Zinnstich und elegante Ausstattung.

Preis à Heft 15 Ngr.

Inhalt des ersten Heftes:

1. „Komm holde Dame", aus: Die weisse Dame.
2. „O wie schön die Worte fliessen", aus: Czaar u. Zimmermann.
3. „Holdes Kind, willst du mich haben?" aus: D. Liebestr.
4. „Heil sei dem Tag", aus: Czaar u. Zimmermann.
5. „Holde Rose, kaum entfaltet", aus: D. Unbek.
6. „Kriegstrommeten erschallen", aus: Rob. d. Teufel.
7. „Schlaf Herzenssöhnchen", von C. M. v. Weber.
8. „Italia, mein Vaterland", aus: Stradella.
9. „Lasst uns Kränze winden", Volkslied.
10. „Vivat Bacchus, Bacchus lebe", aus: D. Entführung.
11. „Erblickt auf Felsenhöhn", aus: Fra Diavolo.
12. Allegro aus: Die Hugenotten.
13. „O, wie schön", aus: Oberon.
14. „Treibt der Champagner", aus: Don Juan.
15. „Ja, die Hoffnung allein", aus: Der Freischütz.
16. „Wenn ein Mädchen mir gefällt", aus: Zampa.
17. Ballet aus: Preciosa.
18. „Wenns Mailüftchen weht", Lied von Kreipl.
19. „Zwei Aeuglein so blau", Lied von Arnaud.
20. Arie aus: Der Postillon von Lonjumeau.
21. „Ich weiss mir nicht zu rathen", aus: D. Waffenschm.
22. Chor aus: Lucretia Borgia.
23. „Das klinget so herrlich", aus: Die Zauberflöte.
24. O sanctissima, Venetianisches Lied.
25. „In der Normandie", aus: Robert der Teufel.
26. Ballet aus: Die Stumme von Portici.

Diese **Anthologie** umfasst das Schönste und Beste aus dem Reichthum der Tonkunst. Nicht nur von Opern, Liedern und Tänzen, sondern auch aus Symphonien, Sonaten, Ouverturen u. s. w. sind vorzügliche Melodien aufgenommen, so dass dies Werk einem Garten von Tonblumen in reichster Fülle und Schönheit gleicht.

Der Inhalt ist zunächst für jugendliche Spieler bestimmt und deshalb in *fortschreitender Stufenfolge* geordnet, welche drei Abtheilungen bildet. Jede Abtheilung besteht aus sechs Heften, welche einen Band umfassen und jedem Bande ist ein **Inhalts-Verzeichniss** beigegeben.

☞ Der erste Band enthält 141, der zweite 94, der dritte 75 Nummern, alle drei Bände (oder 18 Hefte) zusammengenommen 310 verschiedene sorgfältig gewählte Musikstücke.

☞ Vollständige Inhalts-Verzeichnisse sämmtlicher 3 Bände (oder 18 Hefte) liefert jede Buchhandlung **gratis**!

☞ AUFTRÄGE ☜

auf Musikalien jeder Art (wo solche auch erschienen oder angezeigt worden) werden auf das sorgfältigste ausgeführt durch die Musikalienhandlung von **C. F. KAHNT** in **Leipzig.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 16. August 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 8.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Zur Eröffnung der zweiten Tonkünstler-Versammlung zu Weimar am 5. August 1861.

Geehrte Versammlung.

Die Versammlung, welche im Jahre 1859 in Leipzig stattfand, hatte den Beschluß einer Wiederholung dieser Zusammenkünfte gefaßt; zunächst, um den projectirten allgemeinen deutschen Musikverein fest zu begründen, sodann auch zum Zwecke fortgesetzter gemeinschaftlicher Berathungen, zur Annäherung der Musiker unter einander, zur Herausbildung eines einheitlichen Strebens auf musikalischem Gebiet überhaupt. Es geschah demnach im Auftrage der damals und zum Theil auch jetzt Anwesenden, als wir für das laufende Jahr eine zweite Versammlung ausschrieben.

Daß das verflossene Jahr nicht gewählt werden konnte, wie damals gewünscht wurde, hatte seinen Grund in dem Umstand, daß der Statutenentwurf noch nicht zur Ausarbeitung gekommen war. Ich selbst unterzog mich später, wie Sie wissen, unter Mitwirkung mehrerer der geehrten Commissionsmitglieder dieser Aufgabe; und diese Unterlage ist es, die sich gegenwärtig in Ihren Händen befindet. Ich habe mich darüber, sowie über die Verlegung der gegenwärtigen Versammlung nach Weimar bereits in meinen in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichten Bekanntmachungen ausgesprochen, und es bedarf daher an diesem Orte nur einer kurzen Erinnerung daran. Entscheidend in letztgenannter Beziehung waren die so höchst erfreulichen Zusicherungen, welche uns von hier aus gemacht wurden, die in Aussicht gestellte Protection unseres Unternehmens auch höheren Orts, so daß keinen Augenblick mehr ein Zweifel über die Verlegung unseres Festes nach Weimar stattfinden konnte.

Die gegenwärtige Versammlung ist eine Fortsetzung der vorigen; und wie demnach unsere diesmaligen Aufgaben durch jene bestimmt sind, so ist es auch natürlich, daß ich mich in diesen einleitenden Betrachtungen zurückbeziehe auf das damals Angeregte, meine Anknüpfungspuncte in Dem suche, was damals ausgesprochen und zum Theil schon anerkannt wurde.

Fassen wir dies Letztere in kurze Sätze zusammen, so fand dasselbe in dem Wunsche seinen Ausdruck, aus den Wirren, die in den letzten Jahren das musikalische Terrain zu einem Schauplatz nicht blos der Spaltung, sondern auch der widerwärtigsten Gehässigkeit gemacht haben, herauszukommen, herauszukommen durch erhöhte Klarheit über Das, was gewollt wird und zu erstreben ist; es fand seinen Ausdruck in dem Wunsche, ein einheitliches Wirken zum Besten der Kunst dafür an die Stelle zu setzen, und damit zugleich das Gesammtbewußtsein der Künstler in ein neues höheres Stadium überzuführen; diesem Bewußtsein sollte zugleich durch eine entsprechende Organisation auch im Aeußeren Ausdruck verliehen werden.

Es sind seit dieser Zeit zwei Jahre verflossen; und bevor ich weiter gehe, ist jedenfalls die Frage berechtigt, was mittlerweile geschehen ist, die Frage, ob und in wie weit die damals gegebenen Anregungen bereits ins Leben eingedrungen sind und sich realisirt haben. In der That läßt sich hierauf in vielfacher Beziehung eine entschieden günstige Antwort geben. Schon bei unserer ersten Versammlung haben Viele, dessen bin ich sicher, mit ganz anderen Ansichten sich entfernt, als mit denen sie gekommen waren. Es geschah schon dort ein bedeutender Schritt zur Annäherung, zur Ausgleichung der Ansichten, dies namentlich durch Beseitigung unbegründeter Vorurtheile. Nicht nur, daß Persönlichkeiten, die bis dahin sich vermieden, einander näher getreten sind; auch in dem praktischen Wirken, in den zur Aufführung gewählten Werken, sowie in der Stimmung des Publicums zeigt sich dies. Mehr und mehr dringt das Neue ein und wird Bestandtheil unserer Concert-Programme. Das eben ist es, was als Hauptgrundsatz für uns an der Spitze steht, unbeschadet der Verehrung für die Vergangenheit zugleich der Gegenwart ihr Recht zu verschaffen. Auch das Publicum ist in Folge davon bereits merklich umgestimmt, und die Vorurtheile, die hier und da wol geflissentlich genährt, öfter noch in beispielloser Unwissenheit über Das, was die Gegenwart anstrebt, ausgestreut wurden, beginnen allmälig zu schwinden. Ich erinnere in dieser Beziehung an die sehr bedeutenden Erfolge, welche mehrere auf das neue Princip basirte Concertunternehmungen namentlich im vorigen Winter errangen, unter diesen beispielsweise an unsere Euterpeconcerte in Leipzig. So haben auch in der Presse seit jener Zeit mehrere Organe sich uns zugewendet, sei es, daß sie offen für die Bestrebungen der Gegenwart sich erklärt haben, sei es, daß sie mindestens von jener colossalen Einseitigkeit und parteiischen

Voreingenommenheit, die man noch vor einigen Jahren so gern für Unbefangenheit und Unparteilichkeit ausgab, sich lossagten. Daß mit den Concert-Programmen, wie sie waren, nicht mehr von der Stelle zu kommen ist; daß in jenen sogenannten classischen Programmen nur ein vollständiger Geistesbanquerott, die Unfähigkeit einer Auswahl nach künstlerischen Grundsätzen von Seiten der Directoren ausgesprochen ist; daß das Mittel, sich auf Anerkanntes zu beschränken, nur als ein bequemer Ausweg erscheint: darin stimmen jetzt bereits Alle, mögen sie sonst sich zu einer Farbe bekennen, zu welcher sie wollen, überein.

Daneben freilich haben die letzten Jahre auch manches minder Erfreuliche gezeitigt. Allerdings hat sich die Zahl der gegnerisch oder indifferent Gesinnten um ein Bedeutendes verringert; aber es hat sich zugleich die Gehässigkeit Derer, denen Nichts übrig blieb, als mit Consequenz auf ihren Irrthümern zu beharren, gesteigert: es ist zu einer Art der Polemik gekommen, welche die äußersten Grenzen des Erlaubten schon längst überschritten hat. Frei sei, ich wiederhole nochmals, was ich schon oft ausgesprochen habe, die Ansicht selbst. Aber es ist zu verlangen, daß die Presse einer größeren Anständigkeit in Ton und Haltung sich befleißige; es ist zu verlangen, daß sie davon ablasse, Verdrehungen und Verläumdungen immer und immer wieder auszustreuen. Eine ganz unglaubliche Arroganz hat darin Raum gewonnen, das gewissenloseste Absprechen ist Mode geworden; und jede neue Kunsterscheinung, jeder neu auftretende Künstler scheint in der That fast nur da zu sein, um als Gegenstand der Verfolgung zu dienen. Aus dem Stadium unbefangener, wahrheitsgetreuer Beurtheilung sind wir längst herausgekommen, sind gelangt in das des Gezänks, auf einen Standpunct, von dem aus man die wichtigsten Kunstfragen durch Feuilletonwitze zu erledigen sucht. In der willkürlichsten Weise von der Welt wird ein beliebiger Maßstab angelegt, ohne Untersuchung, ob er überhaupt der passende ist, und dabei wird mit einer Sicherheit und Unfehlbarkeit abgesprochen, als ob man es ausschließlich mit längst anerkannten Wahrheiten zu thun habe. Bei neugegründeten Journalen ist es Speculation, um sich Leser zu verschaffen, rücksichtslos vorzugehen, Scandal zu machen, anzugreifen. Das Alles brauche ich Ihnen nicht näher aus einander zu setzen. Wie die Dinge jetzt stehen, ist ein ganz unläugbarer Verfall zu constatiren, namentlich sobald wir die Art betrachten, mit der man auf gegnerischer Seite gegen uns zu verfahren pflegt; und ich unterschreibe daher vollständig, wenn Hermann Marggraff in den „Blättern für literarische Unterhaltung" vor Kurzem einmal bemerkte, solche Erscheinungen seien der Form wie dem Inhalte nach die Symptome einer im Stillen fortwuchernden sittlichen, socialen und literarischen Fäulniß.

Verlassen wir dies Gebiet und wenden unsere Betrachtung nach einer anderen Seite.

Ich bemerkte vorhin, daß in Bezug auf Anordnung von Concert-Programmen unzweifelhaft ein Fortschritt bemerkbar sei. Trotzdem ist nicht abzuläugen, daß nur erst der kleinere Theil unserer Concertinstitute wirklich bestrebt gewesen ist, denselben sich zu eigen zu machen. Im Gegentheil, eine große Zaghaftigkeit von Seiten der Directoren ist noch immer nicht abzuläugnen. Diese Letzteren pflegen sich mit der Bemerkung zu entschuldigen, daß ihr Publicum das Neue nicht wolle. Diese Aussage hat allerdings bis auf einen gewissen Grad jedenfalls ihre Richtigkeit. Das Publicum ist meist reactionär, so namentlich das einiger größerer Concertinstitute, wie der Berliner Symphoniesoiréen, des Leipziger Gewandhauses. Auch aus dem Auslande sind Beispiele dafür anzuführen, und ich brauche nur an die Concerte des Conservatoriums zu Paris, an die der philharmonischen Gesellschaft in London zu erinnern. Es fragt sich nur, ob sich die Vorsteher und Directoren solcher Institute mit dieser Entschuldigung begnügen sollen, oder ob an der Sachlage Nichts zu ändern ist. Der Director hat die Aufgabe, sein Publicum heranzubilden, nicht aber demselben sich unterzuordnen. Jetzt indeß ist das Verhältniß das umgekehrte, und das Publicum allein tonangebend. Damit will ich durchaus nicht gesagt haben, daß der Concertdirector in seinem Publicum nur einen Spielball sehen dürfe, eine rechtlose, gleichgültige, einsichtslose Masse. In gewisser Beziehung überragt das Publicum stets den Einzelnen; noch weniger aber mag ich jene Kriecherei vor dem Publicum entschuldigen, die Nichts wagt, aus Furcht, demselben mißfällig zu sein, und die ihm aus diesem Grunde immer nur seine Lieblingsstückchen vorsetzt. Das Verhältniß ist ohne alle Frage ein gegenseitiges. Der Director soll kluge Rücksicht nehmen auf den Standpunct seines Publicums, er soll nicht so arrogant sein, seinen individuellen Geschmack demselben zu octroiren. Berücksichtigt er aber das unzweifelhafte Recht des Publicums, so muß er dann auch den Muth besitzen, für die Forderungen der Gegenwart in die Schranken zu treten, seinen eigenen Weg zu gehen und ein Fiasko zu riskiren, namentlich, wenn er seinem Amte schon längere Zeit vorsteht und seine Leistungsfähigkeit außer Zweifel ist. Es war deshalb ein hochberechtigter Zug in der neudeutschen Schule, daß sie die Künstler aus dieser offenbar ganz unwürdigen Stellung zu befreien bemüht war, daß sie mit größerer Selbständigkeit, als bis dahin üblich, auftrat, wenn auch hier und da, was kaum zu vermeiden war, ein wenig zu viel gethan wurde; und man hätte deshalb von anderer Seite besser gethan, statt an der zuletzt bezeichneten Erscheinung Anstoß zu nehmen, die große Anschauung, welche zu Grunde lag und von der alle Bestrebungen der neudeutschen Schule ausgingen, richtig zu würdigen, und das Bemühen darin anzuerkennen, den Musikern in Deutschland überhaupt eine günstigere, einflußreichere, begründetere Stellung zu erringen.

Erwägen Sie diese Zustände, die ich hier allein beispielsweise und nur ganz flüchtig andeuten konnte, und denen sich aus anderen Bereichen musikalischer Wirksamkeit noch viel hinzufügen ließe, so ist hier, meiner Ansicht nach, der A n k n ü p f u n g s p u n c t g e g e b e n, v o n w o a u s d e r n e u z u g r ü n d e n d e M u s i k v e r e i n s e i n e A u f g a b e s i c h v o r z u z e i c h n e n, w o e r d a s G e b i e t s e i n e r W i r k s a m k e i t z u s u c h e n h a t.

Ich sehe keinen anderen Weg, als daß die Musiker sich fest um gewisse Grundsätze schaaren und diese mit gemeinschaftlichen Kräften zu verwirklichen suchen. Die Idee des Vereins ist Herausbildung eines Gesammtbewußtseins, natürlich ohne damit der Selbständigkeit des Einzelnen im besonderen Falle zu nahe zu treten: Einheit sonach in der Hauptsache, trotz aller Verschiedenheit im Einzelnen, nicht wie bisher Verschiedenheit ohne alle Einheit. Man soll sich nicht, wie früher so oft, über Kleinigkeiten streiten, nicht Meinungsverschiedenheiten untergeordneter Art an die Spitze stellen und das unzweifelhaft Richtige darüber aus den Augen verlieren; nicht sich zurückziehen von lebendiger Betheiligung, weil man Einzelnes vielleicht nicht gut heißt und das Ganze darüber der nothwendigen Stützen berauben. D e r V e r e i n h a t d e m n a c h z u a l l e r n ä c h s t d i e B e s t i m m u n g, D e m, w a s z u m B e s t e n d e r K u n s t u n t e r n o m m e n, z u r Z e i t a b e r n o c h n i c h t a l l g e m e i n v e r s t a n d e n w i r d, e i n e f e s t e B a s i s, e i n e n H i n-

tergrund zu verleihen. Aber nicht blos in dieser Beziehung handelt es sich um größere Gemeinsamkeit. Die Zwecke des Vereins sind zugleich gerichtet auf Herausbildung einer gediegeneren moralischen Haltung, der Charakterlosigkeit und dem Indifferentismus so vieler an unserer Kunst Betheiligten gegenüber. Der Verein muß endlich auch den Hindernissen entgegen treten, welche fortwährend durch einen Theil der Presse jeder ruhigen Weiterentwicklung entgegengestellt werden; er muß jene zahllosen Mißverständnisse bekämpfen, die man bemüht gewesen ist, so weit wie möglich, zu verbreiten und die nun fortwährend eine unbefangene Auffassung beeinträchtigen; das Alles nicht durch endlose Polemik, nicht dadurch, daß er neue Gehässigkeiten heraufbeschwört, im Gegentheil hauptsächlich durch Klarheit in sich, klare Erkenntniß Dessen, worauf es ankommt, sowie durch stilles, ruhiges und positives Wirken auf solcher Grundlage. Der Verein ist keine Parteisache. Konnten überhaupt derartige Befürchtungen aufkommen, so lag der Grund nur in dem mißverstandenen Begriffe der Partei. Man verbindet mit demselben nur zu leicht die Vorstellung einer auf die Dauer festgehaltenen Einseitigkeit und Exclusivität, während wir stets nur Partei waren in dem Sinne, in welchem jedes Neue, auch das Allumfassendste, eine Zeit lang dem Bestehenden als eine Minorität gegenübertreten muß, obschon es die Fähigkeit und den Beruf in sich trägt, die Gesammtheit zu repräsentiren und in sich aufzunehmen.

Ausdruck dieses Geistes ist der Statutenentwurf, welcher Ihnen zur Berathung vorliegt. Betont ist dabei die Förderung des Neuen auf dem Gebiete der Tondichtung. Es kommt darauf an, diesem, dem Neuaufsprossenden, Licht und Luft zu gewähren, nicht, wie bisher so oft, dasselbe in seiner Entwicklung zu hemmen und zu verkümmern. Glauben Sie aber nicht, daß bei Aufstellung dieses Grundsatzes nur auf die Werke einer bestimmten Richtung, der neudeutschen Schule etwa, Rücksicht genommen werden solle. Derselbe erstreckt sich auf alles Beachtenswerthe, und kommt schließlich jedem Künstler, möge er einer Richtung angehören, welcher er wolle, sobald er Etwas leistet, zu Gute. Nur erst wenn Bresche geschossen ist durch die Vorkämpfer unserer Zeit, können alle Anderen ihren Einzug halten; ein Umstand, den ich wol zu erwägen bitte. Betrachten Sie doch das Schicksal fast aller Novitäten, auch wenn sie der entgegengesetzten Richtung angehören, bei erstmaliger Aufführung. Sie machen, gleichviel ob verdient oder nicht, fast alle mehr oder weniger Fiasko, und ich brauche als Beleg nur die Erfahrungen anzuführen, die zu machen das Leipziger Gewandhaus Gelegenheit bietet. Man hat dem Publicum so lange vorgeredet, daß das Neue überhaupt Nichts tauge, daß jetzt Alle, die Künstler der verschiedensten Richtungen, gleich sehr unter den Folgen davon leiden müssen.

Betont, sagte ich, ist in unserem Statutenentwurf die Förderung des Neuen. In Betracht gezogen sind weiter aber auch die praktischen Verhältnisse; und es soll der Versuch gemacht werden, bei weiterer Entwicklung und sobald der Verein über größere Geldmittel gebietet, zugleich nach dieser Seite hin Etwas zu thun. Vor der Hand kommt es jedoch nur darauf an, dies Alles in seinen Grundzügen festzustellen und solcher Gestalt vorzubereiten. Der Verein kann selbst im günstigsten Falle nicht mit einem Male seine ganze Wirksamkeit entfalten, sondern bedarf längerer Jahre zur Vorbereitung. Ebenso wenig können jetzt schon ausführlich die Grundsätze alle dargelegt und formulirt werden, die derselbe in sein Programm aufzunehmen hat. Nur einen Punct möchte ich noch berühren. Zu allernächst hätte der Verein auch noch die Einsicht zur Geltung zu bringen, daß alles weitere Gedeihen der Tonkunst jetzt zugleich auf Herausbildung des wissenschaftlichen Elementes, wie ich in Kürze diese Seite bezeichnen will, beruht, daß diese Seite neben der bisher allein cultivirten praktischen vorzugsweise zu fördern ist, und daß darum auch unsere Musikschulen ihre Aufgabe nur erst zur Hälfte lösen, so lange sie jenes zweite ebenso wesentliche Element nicht in umfassenderer Weise vertreten, als es bis jetzt der Fall war.

Gelingt es, dies Alles zur Verwirklichung zu bringen, so dürfen wir für die Zukunft der deutschen Kunstzustände Gutes hoffen. Aber auch nur dann, glaube ich, wird von einem weiteren Gedeihen die Rede sein können; während im anderen Falle im Verlauf der Jahre zwar noch immer Bedeutendes geschaffen, vielfach Gutes, Zweckmäßiges ins Leben gerufen werden kann, immer aber doch nur, wie bisher, mehr vereinzelt, mehr zufällig, ohne inneren Zusammenhang, ohne daß etwas Durchgreifendes, Allgemeines zu Stande kommt. Die Kunstentwicklung in Deutschland würde auf diese Weise das Ziel, worauf Alles hindrängt, ihren letzten Abschluß verfehlen, und das musikalische Leben in endlicher Zersplitterung untergehen.

Dürfen wir uns indeß bei dem Zustandekommen des Vereins Erwartungen entgegengesetzter Art hingeben, dürfen wir einer allseitigen Steigerung des musikalischen Lebens durch die Musiker selbst entgegensehen, so liegen zugleich auch Hoffnungen anderer Art nicht fern, deren Realisirung nicht in unsere Hand gegeben ist, für deren Verwirklichung aber dann zugleich gegründete Aussichten sich öffnen.

Ich berühre, indem ich dies ausspreche, noch eine andere, die zweite wichtigste Seite, die in Frage kommt, sobald es sich um Organisation des gesammten Musikwesens auf neuer und erhöhter Grundlage handelt. Diese zweite Seite begreift alles Das in sich, was, wie ich soeben bemerkte, nicht in die Hand der Musiker gegeben ist; alles Das, wobei wir von außen unterstützt werden müssen, wenn es gelingen soll, wenn wir nicht fortwährend nur das Schauspiel resultatlosen Ringens von Seiten der Musiker vor uns sehen wollen.

Es ist dies eine Protection der Tonkunst durch den Staat, eine von ihm derselben anzuweisende höhere, begründetere Stellung.

Betrachten Sie unsere Geschichte. Es ist sehr Bedeutendes, Großes geschehen von Seiten kunstsinniger Regenten, und vielfach haben wir Belege an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten für ein glänzendes Kunstleben, welches durch solche Neigung kunstsinniger Fürsten hervorgerufen worden ist. Das Alles aber ruhte überwiegend doch mehr nur auf individueller Basis; es war mehr Geschmacksache, während das eigentliche principielle Bewußtsein dafür noch fehlte, die Einsicht in die Nothwendigkeit einer derartigen Gestaltung zum fertigen Ausbau des Staats, die Einsicht, daß hier noch eine Lücke im Geistesleben der Nation auszufüllen sei. Der Umstand, daß die Tonkunst die jüngste der Künste ist, kam hinzu. Die übrigen Künste sind geweiht durch die Autorität des Alterthums; die Musik dagegen war bis vor Kurzem im allgemeinen Bewußtsein noch immer nicht viel mehr, als nur eine Unterhaltungssache. Auch die Einflüsse Italiens traten hindernd entgegen, und ein durch dieselben bedingtes fortwährendes Versinken in Sinnlichkeit. So große Summen demnach auch in früheren Zeiten für die Italiener verausgabt worden sind, so diente das Alles doch überwiegend nur dazu, die Tonkunst herabzudrücken zu der Stellung eines Luxusartikels.

Sie sehen aus dem Angedeuteten, welches Ziel ich im

Aufgabe. **Es kommt darauf an, die Tonkunst in ihrer erhöhten Bedeutung auch durch den Staat anerkannt, derselben eine dieser Bedeutung entsprechende Stellung verliehen zu sehen.**

Ich berührte in meinem Vortrage bei der vorigen Versammlung die dankbar anzuerkennende Geneigtheit hoher Mäcene, zum Besten unserer Kunst Größeres und Nachhaltigeres zu unternehmen. Ein Zug dafür liegt in der Zeit, und hier und da gelangen Mittheilungen an die Oeffentlichkeit, die auf eine solche Geneigtheit schließen lassen.

Ich frage Sie aber, was ein kunstsinniger Regent thun soll, für den Fall, daß er entschlossen ist, die Musik unter seine Protection zu nehmen, wenn er einen solchen polnischen Reichstag im Streben, Wollen und Meinen der Musiker sieht; wenn er erfährt, wie der Eine verdammt, was der Andere preist; wie Das, was die Einen als wünschenswerth bezeichnen, die Anderen schädlich nennen.

Der Grund demnach, daß bisher nichts völlig Entsprechendes geschah, liegt nicht oder weniger in dem Mangel an Entgegenkommen von Seiten Derer, welche die Macht haben; er liegt **in der Unfertigkeit des gesammten Standes der Dinge**, in der Unentwickeltheit des allgemeinen Bewußtseins, in dem Umstand, daß man wenig Entsprechendes vorzubringen, daß man nicht zu sagen verstand, worauf es eigentlich ankommt, oder wenn dies geschah, damit doch nicht durchdrang, so daß das Richtige von der Stimme der Gesammtheit als solches anerkannt worden wäre.

So also sehe ich die Bedingung des Besserwerdens auch nach dieser Seite hin darin, daß die Musiker, so zu sagen, erst unter sich selbst fertig werden müssen; daß über das zu Wünschende und zu Erstrebende zunächst erst eine gemeinschaftliche Ueberzeugung sich herausbildet, um dann als öffentlich bestimmt ausgesprochene Meinung die Puncte zu bezeichnen, die zunächst in Angriff genommen werden müssen.

Fragen Sie nun aber, welches diese Puncte sind, so erwidere ich: Vor Allem die Errichtung von Kunstinstituten, und zwar dem Geist der Zeit entsprechenden; denn mit solchen, die nur nach der alten Schablone angelegt sind, ist keinem Menschen Etwas gedient. Dahin würde zunächst eine Musikschule gehören, die nicht allein in althergebrachter Weise ganz ausschließlich das Technische der Kunst in ihr Bereich zieht; sondern die Schüler zum klaren Begreifen der Aufgaben der Gegenwart und ihrer Forderungen hinführte, ihnen zeigte, wie sie ihr künftiges Wirken, wenn es ein wahrhaft kunstförderliches sein soll, einzurichten haben; mit einem Worte, wie ich schon vorhin sagte, eine Musikschule, welche auch die wissenschaftliche Seite berücksichtigte. Es reicht nicht aus nur instinctmäßig sich das Alles anzueignen; die Verhältnisse sind jetzt so complicirt, daß nur durch ein sehr klares, bewußtes Erfassen das Entsprechende geleistet werden kann. Eine einzige derartige Musikschule würde, glaube ich, zunächst ausreichen für ganz Deutschland; denn in einer ganz zwecklosen Ueberfüllung mit derartigen Anstalten ist durchaus kein Heil zu sehen, wie man mehrfach zu glauben scheint. Und zugleich erwüchse hieraus auch der Vortheil, daß im Falle der Geneigtheit verschiedene Staaten sich verschiedenen Aufgaben unterziehen könnten, um sich zu ergänzen; so also, daß wenn der eine eine Musikschule in diesem Sinne begründet, ein anderer sich andern eben so wichtigen Aufgaben zuzuwenden Gelegenheit hätte, z. B. der Errichtung einer Theaterschule, die gleichfalls dringendes Bedürfniß ist.

Das zweite Moment in dieser Beziehung ist die Einführung der Tonkunst in den verschiedenen Bildungsanstalten, auf Schulen und Universitäten, selbstverständlich natürlich nach Maßgabe der Zwecke derselben, in bald größerem, bald geringerem Umfange. Es ist durchaus nothwendig, daß man eines der wichtigsten Bildungsmittel, ein Hauptelement im geistigen Leben der Gegenwart nicht mehr durchaus dem Zufalle Preis giebt, wie es bisher der Fall war. An den Universitäten sind, um nur Einiges beispielsweise anzuführen, Literatur- und Kunstgeschichte vertreten; das archäologische Gebiet ist ebenfalls als ein wichtiger, unerläßlicher Lehrgegenstand anerkannt: die Musik allein, die jetzt unendlich wichtiger ist, als z. B. archäologische Forschungen, mußte zufrieden sein, wenn sie mit Reit- und Fechtkunst in eine Kategorie gestellt wurde. Allerdings haben viele Universitäten neuerdings angefangen, durch Anstellung von Universitäts-Musikdirectoren oder durch eine erweiterte Wirksamkeit derselben auch der Tonkunst eine erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden; das aber ist doch etwas ganz Anderes, und reicht in dem hier bezeichneten Sinne nicht aus. Auf solche Weise ist die Tonkunst immer nur praktisch vertreten, namentlich in Rücksicht auf akademische Zwecke bei Festlichkeiten und andern derartigen Veranlassungen. Ein vollständig davon zu trennendes Bereich ist die wissenschaftliche Vertretung der Tonkunst, **in der Absicht, den Geist, das tiefere Wesen derselben dem Gesammtbewußtsein der höher Gebildeten zugänglich zu machen.** Aehnliches gilt aber auch von allen anderen Bildungsanstalten. In den Seminarien ist die Musik, der Natur der Sache nach, mehr obligater Gegenstand. Es könnte aber mit leichter Mühe mehr gethan werden, namentlich was Einführung der Geschichte der Musik betrifft. In den Gymnasien würden Vorträge über die Entwicklung von Poesie und die Gesammtheit der Künste im Fortgange der Weltgeschichte diesem Zwecke wenigstens annähernd und theilweise entsprechen; vorausgesetzt, daß vor der Hand nicht mehr gethan, die Elemente des Technischen zunächst nicht mit herein gezogen werden könnten, wie dies wirklich im modernen Gesammtgymnasium zu Leipzig bereits versucht worden ist. So viel ist richtig, und dieser Umstand verdient die ernstlichste Erwägung: wir Alle, die wir bemüht sind im Bereiche unserer Thätigkeit die Verwirklichung solcher Aufgaben zu fördern, werden unendlich oft gehemmt, ja vermögen oftmals nicht von der Stelle zu kommen, weil unser Wirken paralysirt wird durch die überall im Publicum uns entgegentretende Unreife und Begriffsverwirrung in künstlerischen, in ästhetischen Dingen. Soll dies vermieden, sollen endlich bessere Zustände in dieser Beziehung herbeigeführt werden, so ist es dringend nothwendig, daß von unten auf begonnen wird, daß bereits der Jugend eine tüchtige Grundlage, was Kunstauffassung und Würdigung der wichtigsten Erscheinungen betrifft, für das Leben mitgegeben wird.

Möge daher das Unternehmen, zu dessen Begründung Sie hier versammelt sind, gelingen und sich einer immer weiter greifenden Entwicklung erfreuen. Unsere Tonkünstler-Versammlungen würden dann einen wichtigen Abschnitt in der Kunstgeschichte bezeichnen und Sie Sich das Verdienst erwerben, die Initiative dazu ergriffen zu haben.

Das Nächste ist, wie gesagt, im engeren Kreise der Musiker selbst eine erhöhte Gemeinsamkeit und ein bewußtes Anstreben neu erkannter höherer Zielpuncte auf solcher **gemeinsamen Basis**; das Zweite thatsächliche Anerkennung eines solchen Strebens durch den Staat.

Franz Brendel.

Aus Frankfurt a. M.

Die Oper gab, mit einer großen Anzahl von Gästen, vom 1. April ab bis zum 1. Juli, wo die Gesellschaft des Hrn. Merelli unsere Bühne invasirte, über zweiunddreißig größere und kleinere Opern, unter denen „Jessonda", „Fidelio", „Hugenotten", „Dinorah", Undine", „Don Juan", „Oberon", „Jüdin", „Zampa" u. s. w. an der Tagesordnung waren. Als Novität erschien „Martin der Geiger" von Bahn und Offenbach, in welchem unser Dettmer als Vater Martin excellirt. Was nun die italienischen Sänger bis zum „Don Juan", mit dem sie, einer unparteiischen Kritik gegenüber, zweimal durchfielen (man vergleiche Nr. 7 dieser Blätter), mit ihren Rossini-Verdi'schen Opern geleistet, ist bereits längst anerkannt worden; und namentlich sind es die beiden Schwestern Carlotta und Barbara Marchisio, welche verdientes Furore machten. Die frühere Oper war, streng genommen, das Reich der Unvernunft; wenn aber die italienischen Sänger, namentlich dieses sympathetische Schwesterpaar, diese Milanollo's des Gesanges, mit ihren so leicht auf den Lippen schwebenden Worten und Tönen eine Conversation führen, versöhnt man sich endlich damit, und es wird der Gesang zur Sprache und zu einem ganz natürlichen Ausdruck der Gefühle. Beider Vortrag in den Zwiegesängen der Semiramis und des Arbace bot in der That einen wahrhaft ästhetischen Genuß. Waren nun alle übrigen italienischen Sänger der Oper „Don Juan" nicht gewachsen, so sei damit nicht gesagt, daß überhaupt der Italiener keinen „Don Juan" singen könnte; denn Mozart wußte recht gut, was er that, als er die Partien einer Anna, eines Octavio und Don Juan für eine Sapareti, einen Baglioni und Bassi geschrieben hat. Ganz entschieden muß man die Anmaßung des Hrn. Merelli tadeln, für diese Vorstellungen erhöhte Preise anzukündigen. Aber so geht es in der Welt; auch eine mißlungene Darstellung gewinnt durch ein volles Haus (d. h. bei der ersten Aufführung des „Don Juan", denn bei der zweiten war es leer); und wenn die Claque tobt, so vermag Mancher Erfolge da zu erringen, wo sonst das Publicum gleichgültig geblieben wäre.

Während nun im Laufe der letzten vier Monate zahlreiche Gäste, worunter Ander seine Unverwüstlichkeit aufs Neue bewährte, auf unserm heißen Podium sich den Rang abzugewinnen suchten, schürte Frau Fama insgeheim das Feuer unter ihrem Schicksalskessel, aus welchem, wie wir weiter unten sehen, eine Menge neuer Erscheinungen auftauchen werden: Aspiranten, die auf der Bühne des Ehrgeizes auf- und abtreten, gleich treibenden Wogen, von denen jede neue die Spur ihrer Vorgängerinnen verwischt und zerstört. So auch hier; doch anstatt Sie mit deren mir zwecklos dünkenden Aufzählung zu ermüden, sei lieber der Status unserer neuen Oper aufgedeckt; denn anders kann man dieselbe nach dem Abgange oder vielmehr nach der Aufkündigung so vieler Mitglieder nicht nennen, an deren Spitze selbst der Regent der Capelle steht. Noch unerwarteter ist der plötzliche Austritt W. Speier's aus dem Comité des engeren Ausschusses, wozu ihn allerdings nur wichtige Gründe bestimmen konnten. Bei den vielseitigen, namentlich in Bezug auf Musik hervorragenden Kenntnissen und Erfahrungen Speier's, dürfte dieser Austritt für unsere Oper, inmitten so wichtiger Fragen, ein sehr empfindlicher Verlust sein. Sein Nachfolger wird durch eine Generalversammlung der Actionaire ernannt werden. Da nun unser Theater, vom September an, unfehlbar in ein neues Stadium tritt, dürfte ein in nuce gehaltener Rück- und Hinblick auf Verwaltungsverhältnisse auch für weitere Kreise nicht ohne Interesse sein. Vor sechs Jahren, also nach dem Interim, erstand der Actienverband mit einem Gesellschaftsvermögen von 30,000 fl. für etwaige Deficits. Vom Staat wurde bewilligt 8000 fl. Subvention, wovon 3000 fl. für den Pensionsfond, also 5000 fl. für Anschaffungen bestimmt waren. Nach drei Jahren konnte sich Roderich Benedix (mit 4000 fl. Gehalt) nicht behaupten, worauf die HH. Dr. v. Guaita, Wilhelm Speier und Reuhl (resp. Vollmer als Oberregisseur) unter dem Namen eines engeren Ausschusses die Leitung des Theaters übernahmen. Ein späteres Gesuch um erhöhte Subvention wurde vom Senat gewährt, und man bewilligte 13,000 fl. (wovon wieder 3000 fl. dem Pensionsfond zufallen müßten) unter der Bedingung, daß das zusammengeschmolzene Deckungscapital wieder auf seinen früheren Status von 30,000 fl. gebracht werde. Dieser dem gesetzgebenden Körper ebenfalls zur Entscheidung vorgelegte Gegenstand wurde am 26. April bestätigt und dem Actienverband die Concession auf weitere sechs Jahre ertheilt. In wiefern nun das Régime des engeren Ausschusses wolgethan hat, gleichsam tabula rasa zu machen, und fortan ein neues Gebäude aufzuführen, muß die Zukunft lehren. In Folge eines solchen Verfahrens nun wird sich für die nächste Zeit der Personalbestand unserer Oper folgendermaßen herausstellen: Capellmeister für die große Oper: Hr. Ignaz Lachner (neu); Capellmeister für die Spiel-Oper: Hr. Georg Goltermann; Opernregisseur: Hr. Hysel; Heldentenor: Hr. Meyer; lyrischer Tenor (für Hrn. Brunner): Hr. Zottmayr (neu); Spieltenor (für Hrn. Baumann): Hr. Eppich (neu — Bruder des gewesenen Heldentenors bei unserer Bühne, er wird demnächst auf Engagement gastiren); für kleinere Tenorpartien: Hr. Zimmermann; erster Bariton: Hr. Pichler; für zweite Baritonpartien: Hr. Häger (neu); erster Baß: Hr. Dettmer; für zweite Baßpartien: Hr. Scaria (neu); für zweite Baßpartien (auch im Schauspiel beschäftigt): Hr. Leser; erste dramatische Sängerin (für Frl. Carl): Frau Zottmayr (Tochter des verstorbenen Cölner Concert-M. Hartmann); Coloratursängerin (für Frl. Schubert): Frl. Mandl (neu); für lyrisch-dramatische Partien: Frl. Medal; Soubrette: Frl. Labitzky; unbestimmtes Fach: Frau Oswald (in verschiedene Fächer eingreifend und höchst verdienstvoll).

Der Chor, den ebenfalls Goltermann dirigirt, besteht aus 40 Mitgliedern; das Orchester hat in letzter Zeit keine Neuerungen erlitten. Von Novitäten stehen in Aussicht: Franz Schubert's kleine Oper „Der häusliche Krieg", kürzlich in einem Wiener Concert aufgeführt, so daß Frankfurt die erste Bühne in Deutschland sein dürfte, welche dieses Werkchen in Scene setzt. Ferner liegt auf dem Ambos Offenbach's Operette „Fortunio's Lied"; dagegen wurde die große Schau- und Maschinen-Oper „Loreley", von dem Engländer Wallace, bei Seite gelegt.

Erasmus.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar. II. Dem Unterzeichneten, als erwähltem Schriftführer der Weimarer Tonkünstler-Versammlung wurde der ehrenvolle Auftrag zu Theil, in ähnlicher Weise, wie nach der Leipziger Tonkünstler-Versammlung von 1859, eine actenmäßige Darstellung der künstlerischen und parlamentarischen Vorgänge während dieser Festtage zu veröffentlichen. Indem er diese angenehme Pflicht demnächst durch Herausgabe einer Brochure zu erfüllen suchen wird, welche alle erforderlichen Nachweise (inclusive eines vollständigen Verzeichnisses der anwesenden Tonkünstler, Mitwirkenden und Gäste) enthalten soll, erscheint es für den Moment wol am wünschenswerthesten, eine gedrängte Uebersicht über die thatsächlichen Resultate dieser zweiten Versammlung allen den Lesern dieser Blätter zu bieten, welche in Weimar selbst nicht anwesend waren. Wir knüpfen hierbei zunächst an den in voriger Nummer von einem andern Referenten begonnenen Bericht unmittelbar an, und führen denselben kurz zu Ende, um sodann in einem zweiten Artikel die allgemeinern Gesichtspuncte eingehender hervorzuheben.

Das dritte Fest-Concert (Mittwoch, den 7. August) fand unter gleich großer Theilnahme des Publicums, wie die beiden vorhergehenden, statt und übertraf noch die gehegten Erwartungen in Bezug auf die hierdurch gewonnenen künstlerischen Resultate. Im Anfang war nämlich die Stimmung des Auditoriums offenbar keine ganz so unbefangene und vorurtheilslose, wie an den beiden vorhergehenden Tagen. Man schien von vornherein entschlossen, sich nicht sowol receptiv, als vielmehr „kritisch" zu verhalten, weil das Programm überwiegend Werke von jüngern Componisten bot, die theilweise sogar zum ersten Male vor das Publicum traten. Und wenn gleich schon Dingelstedt in seinem „Festspruch" darauf hingewiesen hatte, daß man sich hier zum „Hören", nicht zum „Richten" versammelt habe, schien doch die richtende Amtsmiene die Parole des Abends werden zu wollen. Unter dieser unentschiedenen Haltung hatten die beiden, zuerst aufgeführten Werke offenbar zu leiden. Denn weder die „Germania" von Felix Dräseke (ein ebenso selbständig als wirkungsvoll concipirtes Chor-Werk, das in seiner ernsten, fest geschlossenen Haltung, dem Text vollkommen entsprechend, freilich nicht „lieblich" und „ansprechend" sein konnte, aber um so charakteristischer und nobler die geniale Individualität des Componisten kennzeichnete), noch die „Orchester-Phantasie" von Otto Singer (die allerdings weniger selbständig und individuell auftrat, da der Einfluß, den einestheils Schumann, zumeist aber Liszt auf den talentvollen Componisten ausübte, nicht zu verkennen ist, was uns jedoch keineswegs tadelnswerth, sondern vielmehr erfreulich erscheint, wogegen der Gesammt-Eindruck durch zu große Länge entschieden litt) errangen die Anerkennung, die sie verdient hätten. Erst der dritten Nummer, Weißheimer's „Grab im Busento" (Solo: Hr. Wallenreiter), gelang es, das Eis der kühlen Denkungsart im Publicum entschieden zu brechen. Der Componist sowie Hr. Wallenreiter wurden gerufen, und von hier an wuchs der Beifall, der Hand in Hand mit einem immer steigenden Interesse ging.

Das Auftreten von Dr. L. Damrosch („Serenade" für Violine und Orchester) war ein für den Componisten, wie für den Virtuosen gleich ehrenvolles. Damrosch, der früher der Weimarer Capelle angehörte, wurde mit Wärme empfangen, und sein Concertstück trug einen wolverdienten, vollständigen Sieg davon. — Den ersten Theil schlossen Lieder am Clavier, componirt von H. v. Bülow („Die Entsagende" No. 1—3) und Eduard Lassen („Löse, Himmel, meine Seele", von Peter Cornelius), welche Frl. Emilie Genast mit dem ihr eigenthümlichen Zauber ächter Poesie und feinster musikalischer Begabung zur vollen Geltung brachte. Auch Frl. Genast wurde verdientermaßen empfangen und gerufen.

Den zweiten Theil eröffnete eine „Pastoral-Ouverture" von Carl Stör, die weniger ansprach, da sie zwar den tüchtigen, sowol in der thematischen Arbeit als in der Instrumentation völlig bewanderten Musiker, aber geringeres charakteristisches Gepräge, weniger Schwung der Erfindung und zündende Kraft der Phantasie zeigte, so daß das Publicum, welches nun bereits der „neudeutschen Schule" seine Sympathien zugewandt hatte, diesem Werke gegenüber sich ziemlich kühl verhielt. — „Helge's Treue" von Dräseke mußte leider ausfallen, da Hr. v. Milde, welcher das Bariton-Solo übernommen hatte, diese geniale Ballade (welche unter allen Werken Dräseke's sicher am geeignetsten war, den Componisten im Publicum mit ungetheiltestem Erfolg einzuführen) nicht am Clavier, sondern nur mit Orchester singen wollte, die Zeit aber nicht ausgereicht hatte, um die Orchesterstimmen aus der zu spät eingetroffenen Partitur noch vollständig copiren zu lassen. — Es folgte daher sofort das canonische Terzett aus der, durch ein ehrenvolles Fiasko bei der ersten Weimarer Aufführung bereits historisch gewordenen, komischen Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius. Der Erfolg dieses Terzetts war ein außerordentlicher zu nennen; von Frl. Genast, Frau Wettig und Hrn. Meffert prächtig gesungen, schlug dieses reizende Stück so mächtig ein, daß es wiederholt werden mußte. Sänger und Componist wurden mit wahrem Jubel wiederholt gerufen. Die Betrachtungen, welche man an dieses Factum zu knüpfen die gerechteste Veranlassung hätte, müssen wir für heute unterdrücken, — sie liegen aber nahe genug. Per aspera ad astra. — Den erregten Beifallssturm auf gleicher Höhe zu erhalten, konnte einem Pianisten, wie Carl Tausig, und einem Werk, wie Liszt's prachtvollem Adur-Concert, wol gelingen. Es war das erste Mal, daß wir und vielleicht der größte Theil der Versammlung mit uns, Carl Tausig öffentlich spielen hörten. So groß auch die gehegten Erwartungen sein mochten; er hat uns doch Alle noch überrascht und völlig hingerissen; denn sein Spiel ist ein so vollkommenes, daß jedes kritische Wenn und Aber vor dieser Meisterschaft verstummen muß. Das Liszt'sche Adur-Concert, mit solcher Vollkommenheit interpretirt, konnte seine eminente Wirkung nicht verfehlen; der Beifall war ein nicht enden wollender. Als Tausig mehrere Male gerufen war, ruhte das stürmisch erregte Publicum nicht eher, bis auch Liszt erschien, um als Componist die begeisterten Zurufe zu empfangen, denen er Tags zuvor sich so beharrlich entzogen hatte.

Den dritten Theil begann ein Scherzo (Fragment aus einer Symphonie) von Otto Bach, ein geschickt gemachtes, recht lebendiges Orchesterstück im Mendelssohn'schen Genre, welches dem Componisten lebhaften Beifall und Hervorruf erwarb. Auch das folgende Werk, Chor und Duett aus „Ariadne auf Naxos" von Max Seifriz fand allgemeinen Beifall; der Componist wurde ebenfalls gerufen. — Den Schluß des Abends machte ein „Marsch" für großes Orchester von Felix Dräseke; ein Werk von colossalen Dimensionen, welches durch seine Kühnheit zwar frappirte, den Musikkundigen durch die Genialität der Conception auch sofort fesseln mußte, allein, trotz der meisterhaften Direction des Hrn. v. Bülow, noch nicht zur vollen Geltung gelangte. Es erhob sich im Publicum ein Meinungskampf, der aber schließlich mit Dräseke's Sieg und Hervorruf endete.

So gelangte das, in jeder Beziehung gelungene und interessante Concert zum befriedigendsten Abschluß. Bis jetzt dürfte dieser Abend in der Geschichte der Concerte als einzig dastehen. 12 Manuscripte von 11 verschiedenen Componisten der Jetztzeit, meist unter ihrer eigenen Direction (Musik-Dir. Lassen hatte die Leitung der übrigen Nummern übernommen) und darunter die überwiegende Mehrzahl von einem entschiedenen Erfolg gekrönt: dies ist ein Resultat, welches zur Genüge den Alle beseelenden Geist des Fortschrittes darlegt, der in der Versammlung waltete. Die Mitwirkenden, durch Proben und Aufführungen aufs Höchste angespannt, leisteten in allen drei Concerten durchweg Vorzügliches, oft Bewundernswerthes; nächst den Solisten und Chören verdient das Orchester noch ganz besondere Auszeichnung, da es die anstrengendsten Aufgaben mit unermüdlicher Ausdauer und glücklichstem Gelingen löste. Die Weimarer Hofcapelle wurde hierbei durch eine Anzahl der tüchtigsten Orchesterkräfte aus Leipzig, Meiningen, Rudolstadt und Sondershausen unterstützt, welche vom Anfang bis zum Ende freiwillig mitwirkten. Alle drei Fest-Concerte wurden aber dadurch noch besonders ausgezeichnet, daß Ihre Königl. Hoheiten der Großherzog und die Frau Großherzogin denselben ununterbrochen beiwohnten, und zu diesem Zweck sich von ihrem Lustschloß Wilhelmsthal eigens nach Weimar begeben hatten. Nach jedem Concerte wurden die betreffenden Dirigenten und fungirenden Comité-Mitglieder in der Großherzogl. Loge in huldvollster Weise empfangen; nach dem dritten Concert wurden sämmtliche Dirigenten, sowie Dr. Brendel und der engere Ausschuß des Weimarer Comité (Oberbürgermeister Bock, Kaufmann Lichtenstein, Buchhändler Karl Voigt und der unterzeichnete Schriftführer) zur Großherzogl. Abendtafel gezogen.

Am vierten Festtage, (Donnerstag, den 8. August) fand noch eine musikalische Matinée für Kammermusik im großen Saale der Erholungsgesellschaft statt, welche den äußerst gelungenen Schluß

der Versammlung bildete. Eröffnet wurde die Matinée durch ein Quintett in C moll, für Pianoforte und Streichinstrumente componirt von Concert-M. Karl Müller aus Meiningen, meisterhaft gespielt von Hrn. v. Bülow und den HH. Gebr. Müller. Das Werk erwarb sich durch die Frische und Anmuth seiner Erfindung, gepaart mit durchweg klangvoller Instrumentirung, den ungetheiltesten Beifall; die Ausführenden und der Componist wurden gerufen. Als zweite Nummer sang Frl. Elvira Berghaus drei Manuscriptlieder von Dräseke, mit feinem Verständniß, beachtenswerther musikalischer Begabung und fast dramatisch-leidenschaftlichem Ausdruck. Diese junge Sängerin hat im letzten Jahre bedeutende Fortschritte gemacht; sie erhielt reichen Beifall und mußte das zweite, prächtige Lied („Ich will meine Seele tauchen") wiederholen. Sie und der Componist wurden gerufen. — Hierauf spielte Hr. Lotto aus Warschau sein Concertstück für Violine. Lotto's unfehlbare Technik ist schon zu bekannt und berühmt genug, um sich hier noch weiter darüber zu verbreiten. So unbedeutend seine Composition, so bedeutend ist die Sicherheit und Eleganz seiner Ausführung, die er sowol hier, als später in Paganini's „I palpiti" zu entfalten Gelegenheit hatte, und wodurch er selbstverständlich sich reichen Beifall und Hervorruf erwarb. Zwischen beiden Violinvorträgen sang Frl. Genast zwei Lieder von Lißt („Die Zigeuner" und „Jugendglück," beide aus dem siebenten Heft). Frl. Genast hat als Liedersängerin, und speciell als Interpretin der Lißt'schen Lieder, schon so allgemeinen Ruf, daß es hier genügt zu erwähnen, daß sie diesen Ruf auch diesmal glänzend bewährte. Beide Lieder, jedes in seiner Art so vollendet schön, fanden stürmischen Beifall; Frl. Genast wiederholte das zweite Lied nach andauerndem Hervorruf, doch blieb der Wunsch des Auditoriums, auch Lißt seinen Dank darzubringen, unerfüllt. Der Meister hatte den Saal verlassen, kehrte jedoch nach den Schlußnummern von Lotto zurück und überraschte die Anwesenden durch eine kurze Ansprache, in welcher er mittheilte, daß er die Tonkünstler-Versammlung durch einige Räthsel-Canons von Weitzmann schließen wolle, die er mit H. v. Bülow vortragen werde. Allgemeiner Jubel antwortete ihm; Lißt spielte mit H. v. Bülow drei Räthsel-Canons, die begreiflicherweise von stürmischem Beifall begleitet wurden. Zum Schluß wurde auch der anwesende Componist gerufen.

Hiermit war der musikalische Theil des Festes geschlossen; eine gesellige Vereinigung fand noch, wie an den vorhergehenden Tagen, Abends im großen Saale des Stadthauses statt. Ein glänzender Fackelzug, welchen die Bürger Weimar's Richard Wagner und Lißt vereint bringen wollten, mußte leider, auf Wagner's eigenen Wunsch, unterbleiben.

Es bleibt jetzt noch übrig, über den parlamentarischen Theil der Versammlung und das hierdurch gewonnene positive Resultat, die Gründung des Allgemeinen deutschen Musikvereins, kurz zu referiren, was wir nothgedrungen auf die nächste Nummer verschieben müssen. R. Pohl.

Chemnitz. Aus dem Monat Juli ist von hier zu berichten: Kirchenmusiken in den Kirchen zu St. Jacobi und Johannis: Cantate „Das Licht des Glaubens" von Anacker; Chor von Otto; Sätze a capella von Kücken und Allegri. — Der zweite Productionsabend in der Singakademie brachte: Ouverture, Duett und Arie aus „Figaro"; Concertsatz für die Violine von Spohr (Hr. Wünsch aus Leipzig); Lieder für eine Tenorstimme; „Leonore" von Lißt, Text gesprochen von Frl. Wolfram, einer talentvollen Nichte R. Wagner's, die Pianofortepartie gespielt von Arthur Hänsel. — Am 31. Juli veranstaltete der Organist Fischer aus Dresden, unterstützt vom städtischen Kirchenmusik-Sängerchore, ein Orgelconcert. Der Concertgeber spielte: Präludium und Fuge A moll und Toccata von S. Bach; zwei Adagio für Orgel und Violine eigener Composition; Sonatensätze von Hänsel; große Phantasie über BACH von Lißt. Der Chor sang das Pater noster von Meyerbeer. — Das am 19. October v. J. stattgefundene Concert sämmtlicher Männergesangvereine zum Besten der Hinterlassenen Zöllner's gab Veranlassung zur Begründung eines Chemnitzer Sängerbundes. Derselbe besteht aus den Männergesangvereinen: Schneider'sche Liedertafel, Männerstimmen der Singakademie, vereinigte Kirchenchöre, Bürgergesangverein, Sänger des pädagogischen Vereins, Orpheus, ältere Liedertafel und Erheiterung. Die Constituirung erfolgte factisch durch die erstmalige Vereinigung am 25. Juni unter Feststellung folgender Puncte: 1) Der Chemnitzer Sängerbund tritt zusammen, um viermal im Jahre gemeinschaftliche Uebungen zu halten, von Zeit zu Zeit öffentliche Aufführungen zu gemeinnützigen Zwecken, und in Verbindung mit auswärtigen Vereinen Gesangsfeste zu veranstalten. 2) Jeder Verein ist im Ausschuß außer durch seinen Dirigenten noch durch zwei Abgeordnete vertreten. Dieser Ausschuß wählt aus seiner Mitte die Centraldirection, bestehend aus einem Liedermeister, einem Vorsteher und Schriftführer. 3) Der Liedermeister bestimmt unter Vereinbarung mit den Dirigenten der einzelnen Vereine die Gesammtvorträge. 4) Die Dirigenten haben die Verpflichtung, die gewählten Gesänge mit ihren Vereinen vorher einzuüben. 5) Die Uebungsabende werden durch Gesammt- und Einzelvorträge ausgefüllt. 6) Die Leitung der Gesammtvorträge wechselt unter den Dirigenten nach freier Vereinbarung. 7) Kosten für Stimmen etc. decken die einzelnen Vereinscassen. — Demnächst wird im Theater für das projectirte Denkmal Becker's, des Hauptbegründers der hiesigen Industrie, eine größere Aufführung des Bundes stattfinden; und es wäre sehr zu wünschen, daß die beiden noch außerhalb des Sängerbundes stehenden Vereine, Apollo und allgemeiner Männergesangverein (beide dirigirt vom Musiklehrer Wetterhan), ihre Sonderinteressen fallen lassen und sich dem Ganzen anschließen. z

Chemnitz, 13. August. Gestern hat der hiesige Stadtrath Hrn. Mannsfeld in Dresden, Director des ehemaligen Hünerfürst'schen Musikcorps, der sich im vergangenen Winter auch in einem Concerte des hiesigen Musikvereins auszeichnete, zum städtischen Musikdirector erwählt; und zwar, ohne daß die Stelle vorher öffentlich zur Bewerbung ausgeschrieben war und ohne daß sich Hr. Mannsfeld noch einer Prüfung zu unterwerfen hat. Dieser Entschluß macht dem Rathe Ehre, denn er beweist, daß derselbe mit dem Zopfthum der Stadtpfeiferei zu brechen und auch im Musikwesen den Anforderungen der Zeit zu entsprechen bereit ist. Unsere Fortschrittspartei hofft in Hrn. Mannsfeld eine Stütze mehr für ihre Bestrebungen zu gewinnen. —rg.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Roger soll auf drei Jahre für die Pariser Opéra comique gewonnen sein; also muß sich sein Petersburger Engagement zerschlagen haben.

Die italienische Operngesellschaft des Hrn. Merelli wirkte am 6. August bei einem Concerte in Bad Soden mit.

Musikfeste, Aufführungen. Am 2. August gab der Leipziger akademische Männergesangverein „Arion" zum Besten von Zöllner's Hinterlassenen ein zahlreich besuchtes Concert in Altenburg. Ein zur Erinnerung an Zöllner componirtes Männerquartett von C. G. Müller, welches das Programm eröffnete, mußte am Schlusse wiederholt werden.

Am 25. August findet zu Troppau ein großes schlesisches Gesangsfest statt.

Vom 12.—17. September findet das zweite allgemeine Gesangsfest der Orpheonisten Frankreichs im Pariser Industriepalaste statt; 225 Vereine und über 8000 Sänger haben sich angemeldet, und fungirt Hr. Delaporte als Dirigent. Berlioz hat für dieses Fest einen Chor „Der Universaltempel" componirt.

Neue und neueinstudirte Opern. Verdi's bereits von uns erwähnte, zunächst für Petersburg bestimmte Oper wird sich „Die Kraft des Schicksals" betiteln; den Text lieferte Francesco Maria Piave. Der Componist erhält 80000 Frcs. und bleibt Eigenthümer seines Werkes.

Literarische Notizen. Vom Fürsten Jussupoff wird demnächst eine „Histoire de la musique sacrée en Russie" erscheinen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der in d. Bl. bereits mehrfach genannte Violoncellist Leopold Grützmacher, jüngerer Bruder von Friedrich Grützmacher, hat einen ehrenvollen Ruf als erster Violoncellist der großherzogl. Hofcapelle in Schwerin (an Stelle des vor Kurzem verstorbenen Suhr) erhalten und angenommen.

Hr. Eckert, den man als künftigen Capellmeister am Mozarteum zu Salzburg bezeichnete, ist, wie die „Allgemeine Theater-Chronik" versichert, in gleicher Eigenschaft für die Stuttgarter Hofbühne gewonnen worden.

Dem Pianisten Wilhelm Krüger in Paris hat Herzog Ernst von Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Der Violoncellist Batta hat vom Könige von Preußen den rothen Adlerorden erhalten.

Hr. Georg Jacobi aus Berlin, erster Violinist an der Pariser Großen Oper, hat am Conservatorium den ersten Preis für die Violine errungen.

Vermischtes.

Am 12. August hat Musik-Dir. Carl Riedel mit seiner jungen Gattin die Hochzeitsreise angetreten. Glück zur Fahrt!

Am 16. August begeht Hoforganist Schneider in Dresden sein goldenes Amtsjubiläum. Bei der ihm zu Ehren in der Frauenkirche veranstalteten geistlichen Musikaufführung wird auch der Leipziger Pauliner-Verein mitwirken.

Ein junger Kopenhagener Dichter, Namens Anker, hat ein Capital von 80,000 Thalern mit der Bestimmung dotirt, daß die Zinsen alljährlich unter je einen Dichter, einen Componisten, einen Maler und einen Bildhauer zu Reisestipendien gleichmäßig vertheilt werden. Ein schönes Beispiel, das aber dennoch unter den deutschen Dichtern schwerlich viel Nachahmung finden möchte.

Der erste Preis, welcher, wie bereits in vor. Nummer erwähnt, beim voigtländischen Sängerfeste zu Schleiz der Tschirch'schen Liedertafel in Gera zuerkannt wurde, besteht in einem vom Erbprinzen Reuß j. L. verehrten kostbaren silbernen Pocale.

Zu Cherubini's Denkmal in Florenz wird jetzt auch in den Wiener Musikhandlungen subscribirt.

In London beabsichtigt man die Gründung eines Actienvereins zur Hebung der nationalen Oper in England. Der Fond soll 50000 Pfund betragen; von Comité-Mitgliedern nennen wir: Balfe, Wallace, Barnett, Smart, Wilbye, Cooper, Weis.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu als Beilage: Ein Wiener Kritiker.

Ein Wiener Kritiker.*)

Unser Aufsatz in Nr. 25 des vor. Bds. d. Bl. „Richard Wagner und die Wiener Kritik“, in welchem wir uns gegen einige von der Wiener Kritik mit Willkür aufgestellte Behauptungen einige Gegenbemerkungen erlaubten, hat in Nr. 25 der „Deutschen Musikzeitung“ von Seiten des Hrn. Carl van Bruyk folgendes gegen uns gerichtete Pamphlet hervorgerufen:

„Replik an Herrn Eduard Kulke.

Wir wollen dem Herrn Naseweis, mit irdischem Namen genannt Herr Eduard Kulke, der sich in der letzten Nummer der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“ das Vergnügen macht, die Wiener Kritik, insoweit dieselbe in den Herren Hanslick, Speidel, Bagge und meiner Wenigkeit vertreten ist, zu hofmeistern, wie dies in jenem Blatt überhaupt beliebte Sitte ist, doch die Antwort nicht schuldig bleiben.

Ich muß Herrn Kulke zunächst fragen, woher er die Unverschämtheit nimmt, zu behaupten, „wir“ (die Genannten nämlich) hätten uns über die jüngsten Erfolge Wagner's in Wien „geärgert“ und zwar geärgert in dem Sinn — denn so meint er es —, daß wir darin gleichsam ein unserem Urtheil über Wagner gegebenes, wohl gar beschämendes Dementi erblickten. Hat Herr Kulke Etwas gegen die Schlußfolgerung einzuwenden, daß wir uns dann auch über die unbestreitbaren Erfolge des maestro Verdi und des Meister Offenbach darum ärgern mußten, weil dieselben mit unseren ästhetischen Anschauungen sehr wenig harmoniren? Auf so schwachen Füßen ruht unser Urtheil nicht, daß es in seinen Fundamenten durch Massenerfolge erschüttert werden, daß uns diese — man höre — „ungelegen“ kommen könnten. Wenn wir es beklagen, ja wenn es uns empört, daß einem ekelhaft gemeinen Treiben, wie es gegenwärtig in unserem Kaitheater in den Bouffes parisiens entfaltet wird, nicht in einstimmigem Chorus die Thüre gewiesen wird, so beklagen wir es doch nur des Publicums willen, welches durch seine Duldung, ja seinen Beifall einen schreckenerregenden Beweis für seine sittliche und ästhetische Verkommenheit liefert. Uns geht das weiter Nichts an, und unsertwegen möchte Herr Offenbach mit Lorbeeren übersät werden, wie ein gebratener Schweinskopf. Dies nur beispielsweise, denn wir wissen zwischen Herrn Offenbach und Herrn Wagner schon noch zu unterscheiden, aber auch zwischen Herrn Kulke und einigen anderen Leuten.

Herr Kulke richtet speciell an mich die Frage, „woher ich denn wisse, daß Wagner kein Genius sei, wer es mir denn gesagt habe?“ Ja wahrlich, meinen Hausmeister habe ich nicht darum befragt und Herrn Kulke auch nicht. Es soll aber gewisse Kennzeichen geben, an welchen man Götterstatuen von Leichenmonumenten zu unterscheiden vermag. Der Rausch mag aber dem Berauschten beide gleich machen. Uebrigens heißt es ja, der Bejahende müsse beweisen (ein Satz, den ich indeß nicht unbedingt unterschreibe), und also gebe ich Herrn Kulke auf, ein nächstes Mal zu beweisen, daß Wagner ein Genius ist. Herr Kulke stellt an mich die Frage, ob ich wol Beethoven auch damals für einen Genius gehalten hätte, als sein „Fidelio“ durchfiel. „Eine wolaufzuwerfende Frage“, sagt Falstaff. Herr Kulke „erlaubt sich ganz bescheidentlich daran zu zweifeln“; das erlaube ich ihm auch vom Herzen gern, denn das kann ich freilich selbst nicht wissen. Zwar lebt in mir in aller Demuth der Glaube, daß es mir nicht begegnet wäre, in Beethoven's „Fidelio“ das Werk des Genius zu verkennen, um so viel mehr, als der Mann ja schon vor seinem „Fidelio“, wenn ich nicht irre, einige andere Werke geschaffen hatte, in denen auch so Etwas von einem Genius zu spüren sein soll. Aber Herr Kulke zweifle immerhin ganz bescheidentlich daran. Und dann: wenn ich mich durch den Beifallsjubel eines Publicums nicht umstimmen lasse, warum sollte sein Mißfallsvotum einen stärkeren Einfluß auf mich haben? Was ist das für eine Logik? Zwar mag diese Gleichgültigkeit gegen die Stimme des Publicums Herrn Kulke vielleicht sehr anmaßend und hochmüthig erscheinen, aber er kann es mir auf das Wort glauben, daß Derjenige, der sich nicht nach und nach zu derselben aufschwingt, am Besten thun wird, in Sachen der Kunst und Wissenschaften ganz zu schweigen; denn er kann versichert sein, daß er in diesem Fall nicht berufen ist, darin ein Votum abzugeben. Wenn mich meine eigene Erfahrung nicht täuscht, so glaube ich in Wien durch eine Reihe von Jahren mit aller Eindringlichkeit, welche Enthusiasmus und vielleicht einige Einsicht erwecken, für Schumann plaidirt zu haben; zu einer Zeit (es sind seither noch kaum zehn Jahre verflossen), wo Schumann in Wien theils gar nicht gekannt, theils mißachtet war. Was möchte mich wol dazu bewogen haben? Wahrscheinlich habe ich einige Gründe dafür, Schumann für einen Genius zu halten, Wagner aber nicht. Aber Herr Kulke muß nicht glauben, daß man gelaunt ist, vielleicht ihm und seinen Glaubensgenossen zu Gefallen die Erschaffung der Welt und des Menschen immer wieder von Neuem zu discutiren. Glaubt Herr Kulke vielleicht gar, daß uns Neid, Uebelwollen und jenes instinctive Mißbehagen an dem Preisen großer Männer und großer Leistungen, Eigenschaften, die in unserem Deutschland leider nur zu verbreitet sind, gegen Wagner einnehmen? Dann muß uns Herr Kulke auch beweisen, warum uns diese Eigenschaften nicht an der Bewunderung und Anerkennung anderer Männer, Talente und Leistungen der Gegenwart gehindert haben. Herr Kulke mag mit solchen Waffen gegen literarische Wichte ankämpfen, aber er macht sich mit deren Gebrauch Leuten gegenüber, die einige Proben von Bildung und Redlichkeit gegeben zu haben glauben, sehr lächerlich; und die ehrenwerthe Zeitschrift mit ihm, die solches Geschwätz aufnimmt, das keine Erwiderung, sondern nur eine Züchtigung verdient, denn wirklich die großen Leistungen sind uns bisher entgangen, welche den genannten Herrn Naseweis etwa berechtigen könnten, eine solche Sprache zu führen.

Wenn Herr Kulke ironisch meint: „man müsse wol zu Herrn Speidel in die Schule gehen, um zu erfahren, was Poesie sei“ (mit Hinblick auf die Aeußerung dieses Kritikers: „der hat keine Ahnung von Poesie, der Wagner's Operntexte schön, ja nur erträglich findet“, eine Aeußerung, die ich meinerseits in vollem Umfange unterschreibe), so kann ich ihm wenigstens die Versicherung geben, daß er in dieser Schule sehr viel lernen könnte, wenn nur leider nicht für die Hauptsache, auf die zuletzt Alles ankömmt, ein besonderes Organ erforderlich wäre, das dem Menschen angeboren sein muß. Daß dasselbe aber in Herrn Kulke vorhanden, oder auch nur einigermaßen zureichend ausgebildet sei, das erlauben wir uns, um uns doch einigermaßen an ihm zu revanchiren, ganz bescheidentlich zu bezweifeln. Er lasse doch einmal seine Weisheit leuchten, statt immer über den Eiern zu sitzen, welche Andere ausgebrütet haben. Und somit sei es genug. Ich hätte wahrlich zu dem Angriff des Herrn Kulke ebenso ruhig schweigen können, als es die anderen Herren, gegen welche er seine furchtbaren Geschosse schleudert, ohne Zweifel thun werden. Aber man muß es doch nicht jedem Gründling, der noch einigermaßen, wie man zu sagen pflegt, hinter den Ohren feucht ist, hingehen lassen, daß er sich an Männern,

---

*) Anmerk. d. Red. Das Erscheinen des obigen bereits vor längerer Zeit bei uns eingegangenen Aufsatzes wurde durch die Vorbereitungen zur Tonkünstler-Versammlung und unsere Abwesenheit von Leipzig verzögert. Wir verweisen denselben, wie wir dies bereits seit längerer Zeit mit Arbeiten polemischen Inhaltes gethan haben, in eine Extrabeilage, um den Raum des Hauptblattes nicht zu beeinträchtigen. Zur Aufnahme sahen wir uns veranlaßt, einmal, weil wir diese Rücksicht unserem Mitarbeiter, Hrn. Kulke, schuldig zu sein glaubten, sodann auch, um einmal eine ausführliche Probe von der unwürdigen Art und Weise zu geben, mit der man auf gegnerischer Seite polemisirt. Der Artikel des Hrn. van Bruyk enthält geradehin Injurien, Ausdrücke, welche das äußerste Maß des Erlaubten weit überschreiten, und der Unparteische vermag hieraus am Deutlichsten zu entnehmen, welcher Waffen man sich bedient, um die Vertreter des musikalischen Fortschritts zu bekämpfen. Sonst sind darin nur Dinge behandelt, die von uns bereits vor 10 Jahren erledigt wurden. Auch aus diesem Grunde sahen wir uns veranlaßt, das Ganze in eine Extrabeilage zu verweisen. D. Red.

zu deren Bildung er wie zu einem Himalaya emporschauen müßte (ich meine hier zunächst die Herren Hanslick und Speidel), so sans gêne die Stiefel abputzt.

Carl van Bruyk."

Die Art und Weise dieses Angriffes dürfte wol am Besten dazu geeignet sein, Ton und Haltung dieses Kritikers zu charakterisiren, und nur aus diesem Grunde haben wir uns entschlossen, diese sogenannte „Replik" hier wörtlich abdrucken zu lassen. Man wird uns nicht zumuthen, auf die von jener Himalayahöhe gegen uns herabgeschleuderten Invectiven ausführlicher einzugehen; die Waffe gemeinen Schimpfens und roher Schmähung können wir unserem auf seine Bildung pochenden Gegner getrost überlassen. Wer sich nicht scheut hoch bedeutende Künstler mit Schmähungen der gemeinsten Art zu überhäufen, von dem können wir billigerweise nicht den Ton der ruhigen, leidenschaftslosen, wissenschaftlichen Erörterung erwarten. Deshalb nur einige Worte zum Abschluß.

Es handelt sich nämlich darum, ob Wagner ein Genius sei, oder nicht? Hr. van Bruyk meint: Nein. Wir meinen: Ja. Nun hat jeder Kritiker seine Meinung, diese bleibt ihm unbenommen, eben so auch das Recht, seine Meinung offen und ehrlich auszusprechen. „Urtheile sind wie Uhren," — sagt Pope — „keine geht der andern gleich, und Jeder glaubt der seinen"; aber meint Hr. van Bruyk im Ernste, daß ich auf die Frage, „woher er denn wisse, daß Wagner kein Genius sei" — von ihm einen Beweis erwartet habe, daß Wagner kein Genius sei? Welch naive Kunstanschauung eines so hoch erhabenen Kritikers von so hoher „Bildung". Der Genius läßt sich nicht beweisen, ebensowenig als das Schöne. Beides kann erschaut, empfunden, aber nie bewiesen werden. Denn jeder schaut die Welt mit seinen Augen an. Wenn er nun dennoch wissen will, ob ich auch wirklich Gründe habe, Wagner für einen Genius zu halten, so will ich ihm sagen, daß Wagner derjenige Mann ist, welcher den mächtigen Zug der Zeit ergriffen, der Zeit überhaupt, nicht nur der Gegenwart, sondern auch der Zukunft, der Mann, der seiner Zeit vorausgeeilt, der einem von Jedermann (mit Ausnahme einiger Hohlköpfe) erkannten Unsinn die Spitze zu bieten verstanden und zugleich den dazu nöthigen moralischen Muth besessen. Wagner's Genialität ist erkennbar aus seiner großartigen Idee eines Musikdramas, und der beste Beweis für die geschichtliche Nothwendigkeit dieser Künstlererscheinung ist Schumann, für welchen ich eine ebenso ungeheuchelte Begeisterung im Herzen trage, als Diejenigen, die in neuerer Zeit mit ihm ein Monopol treiben, Schumann, den ich selbst für einen Genius im vollsten Sinne anerkenne, der aber nichtsdestoweniger auf dem Gebiete des Musikdramas gleichsam als Meilenzeiger dasteht, hinweisend auf die Bahn, die Richard Wagner mit so vielem Erfolge betreten. Schumann hat in seiner „Genoveva" alles Andere gegeben', nur kein Drama, und Nichts wollte er mehr als dies. Eine einfache Betrachtung der „Genoveva" zeigt die geschichtliche Nothwendigkeit des Wagner'schen Musikdramas. Schöpfungen aber, die eine geschichtliche Nothwendigkeit geworden sind, bilden solche nur darum, weil in ihnen sich etwas wirklich Neues, vor denselben nicht in der Weise Dagewesenes documentirt; denn Derjenige, der blos in die alten, breit getretenen Fahrgeleise der frühern eintritt, hat höchstens seine geschichtliche Berechtigung, niemals jedoch geschichtliche Nothwendigkeit. Nun sollte man meinen, daß Derjenige, der die Welt mit etwas wirklich Neuem beschenkt, eine gewisse Originalität beanspruchen könne, welche, nach der Ansicht sämmtlicher Kunstrichter, stets ein Kennzeichen des Genius gewesen sein soll. Freilich hat es mit diesen Kennzeichen wieder seine eigene Bewandtniß; sie existiren wol, werden aber nicht von Jedermann wahrgenommen. Hier hilft in der That kein Beweis. Wir wollen das eben Gegebene auch nicht als Beweis hingestellt haben, sondern nur als eine Anschauung für Diejenigen, welche selber die Augen zu öffnen im Stande sind, dennoch aber eine Anregung von anderer Seite nicht verschmähen.

Hr. van Bruyk sagt, „es lebe in ihm in aller Demuth" (!) — „ich danke dir, o Gott, für meine Demuth" sagt Richard — „der Glaube, daß es ihm nicht begegnet wäre, in Beethoven's „Fidelio" das Werk des Genius zu verkennen", weil Beethoven schon früher geniale Werke geschaffen habe. Lächerlich; als ob es mir blos um den „Fidelio" zu thun gewesen wäre, den ich nur als Beispiel anführte. Weiß es denn Hr. van Bruyk so bestimmt, daß er den Genius in Beethoven's anderen Werken zu spüren im Stande gewesen wäre? Heute Beethoven für einen Genius zu halten, dazu gehört freilich wenig Grütze; auch seine Hinweisung auf Schumann ist kein Document für sein Erkenntnißvermögen, da er doch im Wesentlichen über Schumann nur nachgesagt hat, was die von ihm so sehr geschmähte „Neue Zeitschrift für Musik" lange vor ihm ausgesprochen.

Dasjenige aber, was sein Aufsatz über Schumann gewissermaßen Originelles oder wenigstens Eigenes enthält, zeigt am Besten, daß er auch Schumann nicht nur nicht versteht, sondern geradezu mißversteht; denn Dasjenige in Schumann, wo dieser Genius sein wahres Sein, sein innerstes Herzblut in Tönen ausgeströmt, die Clavierwerke seiner ersten Periode, sind für Hrn. van Bruyk unklar, wogegen ihm die Werke, in denen Schumann, eigentlich sein besseres Selbst verläugnend, eine äußerliche formale Abrundung zu erstreben sich abmühte und in die Bahnen Mendelssohn's als Nachfolger desselben einlenkte, als die eigentlichen Schöpfungen des Schumann'schen Genius erscheinen.

Wie die Katze um den Brei herumgeht, so schleicht sich Hr. van Bruyk um Beethoven und Schumann herum, um auf seine Begeisterung für letzteren zu kommen. Er will sich durch mein „Mißfallsvotum" (er wollte Mißfallensvotum sagen) nicht umstimmen lassen. Als ob ich je daran gedacht hätte, Hrn. van Bruyk umzustimmen. Wo habe ich eine solche Absicht verrathen? Seine Gleichgültigkeit gegen die Stimme des Publicums hat durchaus nicht die Berechtigung, welche ihr Hr. van Bruyk einräumt. Wol kann die Stimme des Publicums nicht als der alleinige Maßstab für den Werth eines Kunstwerkes angesehen werden; allein die alle Grenzen überschreitende Verachtung des allgemeinen Urtheiles ist eine lächerliche Ueberhebung, zu welcher sich nur in eitler Selbstverblendung ein Hr. van Bruyk emporschwingen kann und mag. Da hat er es denn nun auch „zuletzt so herrlich weit gebracht." — „Sollte Keiner, als nur Musiker mitsprechen dürfen, so würde ja auch für diese nur componirt und das werden wir uns doch wol, sowie alle Künstler, verbitten, nur für die Zunftgenossen zu arbeiten, um von ihnen empfunden und verstanden zu werden." So spricht Ludwig Tieck, der doch wol auch „berufen war, in Sachen der Kunst und Wissenschaften ein Votum abzugeben."

Wenn Hr. van Bruyk nun nicht gelaunt ist, meine Frage über den „Genius", oder, wie er sich ausdrückt, „die Erschaffung der Welt und des Menschen immer wieder von Neuem zu discutiren", so kann dies bei der schwindelnden Höhe, zu der er sich nun einmal emporgeschwungen, freilich nicht mehr Wunder nehmen. Auf dieser Höhe steht freilich gar Nichts mehr in Frage. Ein Kant hat für Hrn. van Bruyk nie existirt, oder vielmehr, die durch Kant nothwendig gewordene Kritik auf jedem Gebiete ist für ihn ein überwundener Standpunct.

Es kann uns dies auch ganz gleichgültig sein, wir wollen unseren Gegner, wie die Sachen nun stehen, durchaus nicht aus der Unerschütterlichkeit seiner ästhetischen Axiome herauszubringen versuchen. Wir haben uns geirrt, wenn wir früher glaubten, Hr. van Bruyk wäre der Mann, der einer objectiven Polemik nicht aus dem Wege geht.

Schließlich kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, daß die Hinweisung des Hrn. van Bruyk auf seine eigene Bildung etwas Hochkomisches hat; er sagt zwar, er meine unter dem Himalayagebirge „zunächst" die HH. Hanslick und Speidel. Dieses verdächtige zunächst gestattet aber offenbar den Schluß, daß er sich ein Bischen wenigstens auch mit dazu rechne. „Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister im Styl." Würde er sich selbst nicht meinen, so hätte er doch sicher die Freundlichkeit gehabt, irgend ein anderes Bergerl zu nennen, dem er sich vergliche, etwa den Ganserlberg bei Wien. Dieser möchte übrigens auch so ziemlich zutreffend die Höhe der künstlerischen und ästhetischen Anschauung bezeichnen, auf welcher Hr. van Bruyk nebst seinen werthen kritischen Collegen steht.

Eduard Kulke.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 23. August 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 9.

Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner *).

Ein Vortrag, gehalten am 8. August zu Weimar

von

Felix Dräseke.

Hochgeehrte Versammlung.

Es ist bereits mehr als ein Jahrzehend vergangen, daß mit dem Eintreten einer Anzahl Musiker für die reformatorischen Bestrebungen Richard Wagner's eine Schule entstand, welche, den heftigsten Angriffen ausgesetzt, bis heute mit dem allgemeinen Vorurtheil kämpfend, Schritt vor Schritt erst Boden gewinnen muß; trotzdem sie, in Bezug auf Mitglieder und Leistungen in fortwährendem Wachsthume begriffen, manches ehrenden Erfolges sich zu rühmen vermag. Der Kampf gegen die sogenannte Zukunftsmusik ist kein rein musikalischer geblieben, Berufene und Unberufene fühlten sich gemüßigt, ihr Wort vernehmen zu lassen; eine Zeit lang sogar schien es, als solle die Epoche der Inquisitionen auf künstlerischem Gebiete wieder erstehen, als solle durch Vernichtung einer Partei, ad majorem artis gloriam, die fehlende Productionskraft des Jahrhunderts gesichert werden. Es genügte einfach, das verpönte Wort zu nennen und mit Leistungen oder Bestrebungen in Verbindung zu bringen, um negative Effecte unfehlbar heraufzubeschwören; selbst die bedeutenden, allseitigen Erfolge eines „Tannhäuser" und „Lohengrin" bewirkten nicht im Mindesten eine Aenderung zu Gunsten der Schule, welche die erste Bekanntschaft des großen deutschen Publicums mit dem jetzt bereits allüberall gefeierten Meister vermittelt, dessen Anerkennung so rastlos, ausdauernd und aufopferungsvoll angestrebt und durchgesetzt hatte.

Allerdings gereichte eine, uns besonders rühmenswerth dünkende Eigenschaft hauptsächlich der Schule zum Nachtheil: die Charakterfestigkeit, mit welcher nie stillgestanden, großartigen Neuerungen gegenüber nie mißtrauisch verfahren, allem Bedeutenden der Weg zu ebnen versucht ward — half gar manches Stück Boden, welches gewonnen schien, wieder verlieren; manche geistige Capacität, die eine gewisse Anzahl von moralischen Verpflichtungen glaubte auf sich nehmen zu dürfen, wieder unschlüssig machen. Denn ob auch der Name „Zukunftsmusik" erst seit dem Erscheinen der Wagner'schen Schriften datirt, so lebt doch das kritische Princip, welches den gedanklichen Einigungspunct der Schule darstellt, schon seit längerer Zeit; das Princip, welchem Schiller in den Worten

„Nur der Lebende hat Recht"

einen so schönen, als prägnanten Ausdruck verliehen. Der so früh geschiedene Meister Robert Schumann war es, welcher auf diesen Satz hin ein Organ schuf, das stolz darauf sein kann, 27 Jahre hindurch seinen reformatorischen Fortschrittscharakter beibehalten zu haben. Wie Schumann in demselben Gelegenheit hatte, Schubert und Chopin Bahn zu brechen, so wurde des Meisters eigenes Schaffen für seinen kritischen Nachfolger ein Gegenstand defensiver und aggressiver Anstrengungen. Wagner's Schriften, die nun folgten, reichten freilich so weit über die Gebiete des „rein Musikalischen" hinaus, daß ein weit heftigerer Streit über dieselben entbrennen mußte, als wenn wie früher nur Eigenthümlichkeiten einer neuen specifisch musikalischen Erscheinung ein Kampf-Object geboten hätten.

Trotzdem ist jedoch zu behaupten, daß nicht allein der Musiker Wagner, dessen seltene Originalität und edle Volksthümlichkeit schnell eine allgemeine Bewunderung wachriefen; daß auch der dramatische Reformator, wenigstens mit seiner Umgestaltung der alten Opernform, eine durchgreifende Anerkennung und Beistimmung erfahren, die Unhaltbarkeit jener pseudo-dramatischen Gattung zu aller Denkenden Bewußtsein gebracht hat. Schumann, der Sonder-Musiker, war unterdeß nicht allein durchgesetzt, sondern fast Mode geworden, eine kaum glaubliche Thatsache, wenn man den Horror des großen Publicums vor jeder nur scheinbaren Unklarheit ins Auge faßt; — und das Princip hatte zwei Siege erfochten, welche bedeutend genug scheinen, um Credit zu garantiren für folgende Zeiten.

Aber im Gegentheile; als ob die öffentliche Meinung piquirt gewesen über die seit Beethoven stets erfolgte Annullirung ihres jedesmaligen ersten, negativen Urtheils, warf sich der zuletzt auftretenden großen Erscheinung auf dem Felde der Composition ein so blinder Haß entgegen, daß die

*) Wir lassen auf unseren einleitenden Vortrag in voriger Nummer zunächst den des Hrn. Felix Dräseke folgen und gedenken nach Beendigung desselben ein Referat über den wesentlichen Inhalt der Verhandlungen bei der Tonkünstler-Versammlung zu veröffentlichen.
D. Red.

Wahrheit des Satzes exempla docent nach wie vor zu den imaginären gezählt werden mußte.

Leider gesellte sich diesem fanatischen Treiben auch das Raffinement, die Perfidie und der böse Wille hinzu. Schumann, welcher im Anfange des verflossenen Jahrzehends noch allgemein den Zukunftsmusikern beigesellt ward, erfuhr bald eine Ablösung und Versetzung in den classischen Himmel — Wagner's allgemeine Beliebtheit konnte zwar den revolutionären Eindruck seiner künstlerischen Schriften nicht aufheben; gleichwol aber hörte man gar oft, daß der Veranlasser des Wortes „Zukunftsmusik" mit dieser selbst Nichts gemein habe. Eine Ausnahme-Stellung ehrender Art war ihm durch seine großen Erfolge gesichert; denn es schien, als ob der Name „Zukunftsmusik" mit Mißerfolg identisch gemacht werden solle.

Andrerseits aber wurden Beschuldigungen vorgebracht, welche, auf absichtlicher Entstellung von Behauptungen fußend, selbst durch unzählige, energische Zurückweisungen nicht zum Schweigen gebracht werden konnten, begreiflicherweise aber allmälig eine Erbitterung hervorriefen, welche bedauerliche, wenn auch entschuldbare Uebergriffe von Seiten der so rücksichtslos Verketzerten zur Folge hatte. Diese, im Vergleich zur Unzahl der sich häufenden Beleidigungen, sehr zählbaren Uebergriffe wurden nun natürlich mit Freuden begrüßt, nach Befinden vergrößert, übertrieben, in allen Fällen aber veröffentlicht und zur Erhitzung der öffentlichen Meinung gemißbraucht; die Erbitterung wuchs bis vor Kurzem unaufhörlich, und der Schein eines Martyriums begann die Häupter der untödtbaren, quantitativ so geringfügigen Partei zu umfließen. In der That übertrieben wir nicht, indem wir das Wort „Märtyrerthum" in Anwendung brachten; denn soweit die modern-humanistische Färbung des 19. Jahrhunderts eine potenzirte Intoleranz zuläßt, hat letztere Platz gegriffen und sich befestigt.

Das Wort „Zukunftsmusiker" genügte nicht allein, die Unverwendbarkeit eines Tonkünstlers zu praktischer Thätigkeit zu bezeichnen; man sah nicht allein den mißtrauisch an, welcher mit der Befürwortung eines solchen Verlornen die Kunst dem Verderben anheim zu geben trachtete. Selbst die Aufführung von Compositionen schien durch das entsetzliche Wort unmöglich gemacht; geistreiche, gebildete Leute konnten zufrieden gestellt werden, wenn ihre Frage: warum gelangen die Werke dieses oder jenes Componisten denn nie zu Gehör? die Antwort erfuhr: „er ist ja ein Zukunftsmusiker." Daß es an Verdächtigungen, auch über das rein musikalische Gebiet hinaus, nicht gefehlt hat, mag hier unerwähnt bleiben; thatsächlich ist es, daß auch in allgemein menschlicher Beziehung der Zukunftsmusiker mit einem Makel behaftet sein sollte.

Und bei Alledem, verlangte ein Unbefangener eine Definition der Schrecken verbreitenden Bezeichnung, so konnte er sicher sein, von jedwedem Gegner eine total verschiedene Antwort zu erhalten. Sündenböcke hat es zu allen Zeiten gegeben, auch unter dem Wortschatze der deutschen Sprache; allein ein Wort, über dessen Bedeutung eine so totale Uneinigkeit in den Köpfen, über dessen Verwerfbarkeit eine so seltene Einigkeit in den Gemüthern geherrscht, möchte früher schwerlich aufgetaucht, vom allgemeinen Gebrauche geheiligt worden sein.

Jene Uneinigkeit über die Bedeutung des Wortes Zukunftsmusik ist nun jedenfalls die große, defensive Waffe der verketzerten Schule geworden, kraft deren sie allen Anfechtungen Trotz bieten, mit ihrer kleinen Macht doch eben eine Macht bleiben konnte. Denn, ob auch das Urtheil ziemlich allgemein als ein verdammendes sich herausstellte, so verwarfen doch Manche, was von Anderen gelobt wurde; fanden die Einen Supra-Naturalismus ausgesprochen, wo die Andern crassen Realismus, ja Materialismus bekämpfen zu müssen meinten; wurde hier Anklage erhoben gegen glatte, hohle Förmlichkeit, während dort der Mangel alles Formen- und Schönheitssinnes bejammert ward; fanden diese die neue Musik exclusiv gelehrt und nur zu Künstlern sprechend, während jene in dem überhand nehmenden Dilettantismus den Krebsschaden erblicken wollten. Interessant wäre es gewiß, Alles zu vereinigen, was der jetzt sogenannten neudeutschen Schule vorgeworfen worden; eine Umkehrung aller jener Negationen würde zweifelsohne ein positives Monstrum von Ideal ergeben, welches alle Classiker aller Künste mit einem gelinden Schauder erfüllen dürfte.

Greifen wir aus der Unmasse der gemachten Vorwürfe jene heraus, welche am Häufigsten wiederholt, die meisten Gläubigen gefunden haben; so erfahren wir, daß der geborene oder erzogene Zukunftsmusiker alles Vorhandene, alle großen Meister der früheren Zeit, sammt ihren Werken geringschätzig behandle, für veraltet erkläre und nur als Grundlage zu künstlerischen Neubauten gelten lasse.

I.

Gegenüber dieser schuldgegebenen Mißachtung der Vergangenheit möchte ein im Namen und Sinne der genannten Schule ausgesprochenes Dementi vielleicht genügen. Aber ein Hinblick auf das Verhalten der Kritik in anderen Künsten gewährt Gesichtspuncte, welche gerade bei dieser Frage in Anschlag zu bringen sind und bis jetzt selten der Beachtung werth gehalten wurden.

Thatsächlich und allgemein bekannt ist es, wie z. B. in der Poesie Angriffe auf die größten Namen der Literatur nicht nur gleichmüthig verstattet, sondern auch als Zeichen ganz besonders feiner Kritik hoch gepriesen, für sublim und geistreich erklärt wurden. Schiller einerseits war noch nicht zu lange Zeit geschieden, als eine mächtige Genossenschaft es bereits dahin brachte, mit geringschätziger Herablassung der Verirrung der Nation in Hinsicht auf diesen Genius zu begegnen. Namen wie Wolfgang Menzel erinnern aber andrerseits daran, in welcher Weise man es wagen durfte, dem deutschen Publicum über Goethe zu reden, und zwar ebenfalls kurze Zeit nach dessen Heimgange. Es ist uns nicht bekannt, daß eine ähnliche Kritik von Seiten der neudeutschen Schule namhaft zu machen wäre; gleichwol aber sind weder die Schmäher Schiller's noch Goethe's einer solchen Impietät beschuldigt worden, als die Zukunftsmusiker deren bis heute angeklagt werden. Eine außerordentlich verbreitete Literaturgeschichte, welche thatsächlich nicht Ein Schiller'sches Werk mit ihrem Tadel verschont, den Goethe'schen „Faust" für eine interessante Mosaikarbeit erklärt, von Auflage zu Auflage eine Steigerung ihres negativen Charakters bekundet und im Wesentlichen zum Resultate gelangt, daß die Wirksamkeit der beiden deutschen Classiker sich in einer Reihe verfehlter Experimente darstelle, gilt bis zu dieser Stunde bei einem großen Theile des intelligenten Publicums für ein höchst gediegenes, kritisch fast unantastbares Werk. — Wo aber fänden wir auf dem Gebiete der musikalisch-wissenschaftlichen Literatur etwas Analoges? Die bekannteste, bis jetzt fast einzige Geschichte der Musik bildet in Hinsicht auf ihren durchweg positiven Charakter ein wahres Ge-

genstück zu der vorerwähnten kritischen Verkörperung des „nil admirari.“

Gleichwol aber wird Nichts erfunden. Die vielfach ausgesprochenen Beschuldigungen arroganter Mißachtung müssen sich auf etwas Thatsächliches stützen, können nicht, als aus der Luft gegriffen, ignorirt werden. Und so haben denn allerdings viele Mitglieder der Schule Kritik geübt gegen die Vergangenheit; Manches als zopfig verworfen, was bisher für classisch galt; Manches für veraltet erklärt, was stets und stets nachgeahmt, in neuen Schöpfungen zu künstlichem Scheinleben wachgerufen wurde.

Diese Kritik zu üben erachten wir aber für das Recht, fast für die Pflicht eines jeden Musikers, der sich selbst klar werden, über seine Kunst ein Urtheil gewinnen, aus den Leistungen der Vergangenheit und deren ewig werthvoll bleibenden Theilen die Forderungen der Zeit zu erkennen wünscht. — Dies Recht und diese Pflicht muß von den Künstlern gewahrt werden, um so mehr, als deren Ausübung eine wahre Pietät für die großen dahingegangenen Meister keineswegs ausschließt, vielmehr eine solche recht eigentlich bedingt. Denn nicht blödes An- und Nachbeten jeder Note eines Mozart, sondern bewundernde, auf Urtheils- und Erkenntniß-Vermögen basirte Verehrung des nicht vom Zeitgeschmacke Abhängigen oder Dictirten, des ewig Unvergänglichen in des Meisters Werken, will uns als jene Pietät erscheinen, die Genossen der gegenwärtigen Periode dem großen Todten schulden.

Wir glauben nicht, daß diese Pietät den Mitgliedern der Schule je gefehlt hat. Wir glauben nicht, daß die Größe von Bach, Haydn, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven von ihnen weniger klar erkannt, weniger begeisterungsvoll empfunden worden, als dies von Seiten der sogenannten unparteiischen Tonkünstler der Fall gewesen ist. Wir glauben nicht, daß Gesinnungsgenossen der verfolgten Partei dieser eine absolute Vollendung, oder auch nur eine höhere Vollendung, als solche die großen Alten mit ihren Mitteln und Anschauungen erreicht haben, zusprechen möchten. Aber wir wissen, daß die Partei überzeugt ist vom Fortschritte der Kunst in Anschauungen und Mitteln, von der Nothwendigkeit dieses Fortschrittes, ohne welchen sofort Stagnation und Verfall eintreten würde. Und wir wissen ferner, daß selbst noch so weit dem gegenwärtigen Bewußtsein vorgreifende Schöpfungen immer den Stempel ihrer Entstehungsperiode tragen, mit der Zeit an absolutem Werthe verlieren werden; daß in Folge dessen manche Schöpfungen der Alten, welche dem Einflusse ihrer Zeit sehr unterworfen waren, uns mehr einen relativen, historischen Genuß, nicht die naive Freude unserer Voreltern gewähren können. — Thöricht würden wir es daher nennen müssen, aus classischer Ehrfurcht dies Gefühl wegleugnen zu wollen.

Diesem Gefühle nun öfters einen mündlichen oder schriftlichen Ausdruck geben, heißt aber nur erlaubte, auch von bildenden Künstlern ohne Gêne angewandte Kritik üben. Einen Symphoniesatz von Haydn, eine Arie von Händel für zopfig erklären, braucht Nichts weniger als eine Impietät gegen beide Meister einzuschließen. Mit dem größten Gleichmuthe werden die begeistertsten Goethianer einen Angriff auf den Groß-Cophta vertragen, ohne irgendwie deshalb zu vermuthen, daß „Egmont“ und „Faust“ durch diese Kritik angetastet seien. Und mit Seelenruhe werden Maler die manierirte Rundlinigkeit der Correggio'schen Zeichnung tadeln lassen, ohne dahinter einen frechen Angriff auf seinen künstlerischen Genius im großen Ganzen zu wittern.

Klar erscheint es uns demnach, daß besonnene Gegner auch in musikalischen Dingen kritische Werthschätzung von arroganter Schmähung müßten trennen zu wissen; und mit Freuden wollen wir zugestehen, daß von Manchen derselben dieser Unterschied erkannt und zum Ausdruck gebracht worden. Aber die raffinirte Verketzerungssucht, deren bereits oben gedacht ward, hatte gerade hier ein Feld gefunden, auf dem mit Entstellungen und Verdrehungen fruchtbar und furchtbar zu arbeiten war; und sie brachte es denn auch glücklich dahin, die gesammten alten Meister zu unantastbaren Heiligen zu erheben, die leiseste kritische Aussetzung für Hochverrath zu erklären, Einschränkungen, die zugleich mit dem kritischen Tadel ausgesprochen wurden, zu ignoriren, das Hervorheben einer einzigen, schwachen Seite für eine Verwerfung des Ganzen zu nehmen, — kurz das bisher unbeanstandete Recht des Künstlers, über Vorhandenes Meinungen zu haben und zu äußern, ganz und vollständig abzuschneiden.

Einer solchen Böswilligkeit gegenüber erscheint es denn begreiflich, daß hundert und aber hundert Versicherungen, welche von der Schule in Bezug auf die erhobenen Anklagen gegeben wurden, Nichts fruchteten, daß immer und immer wieder die Sage auftauchte, ein Sieg der Zukunftsmusik werde sich mit der Vernichtung der bis jetzt herrschenden Tonkunst als identisch erweisen.

Es möchte deshalb, nachdem der Sisyphus-Charakter dieser Bemühungen erkannt war, vielleicht auch unser heutiges Unternehmen von Manchem im Voraus für erfolglos erklärt werden; gleichwol glaubten wir, daß ein mündliches Wort, gesprochen vor einer Versammlung von Künstlern aus allen Gauen des Vaterlandes, gewichtiger in die Wagschale fallen dürfe, als die gelegentliche, schriftliche Zurückweisung. Und so erlauben wir uns denn nochmals im Namen der Schule ein Dementi zu geben auf die Anklage der Impietät; erlauben wir uns, zu behaupten, daß, bei Wahrung des kritischen Rechtes nach wie vor, die neudeutsche Schule nie daran gedacht hat, die Größe der alten Meister anzuzweifeln, ihre gewaltigen künstlerischen Thaten zu mißkennen.

II.

Aber noch ein anderer Vorwurf trifft hauptsächlich die Gesinnungsgenossen der verketzerten Partei; wie wir erfahren, correspondirt mit der Verachtung des Alten die vollständige Mißkennung aller Schranken, Aufhebung Dessen, was die Kunst zur Kunst mache, Regel- und Zügellosigkeit im vollsten Sinne dieser Worte. Eine schwerwiegende, in ihrer allgemeinen Fassung zugleich höchst wolfeile Anklage, an deren Erhebung Unkenntniß der berechtigten Kunstanforderungen übrigens die Hauptschuld tragen dürfte. In der That hat die sogenannte Zukunftsmusik viele bestehende Gesetze nicht berücksichtigt; in der That hat sie — um Einzelnes zu erwähnen — mit der alten Symphonie- und Opernform gebrochen; harmonisch weit kühnere Zusammenstellungen als die frühere Tonkunst gewagt und gestattet, insbesondere den Druck der absolutistischen Haupttonart abgeschüttelt; ferner eine Metrik eingeführt, welche vom Drucke des Tact-Régimes unbelastet erscheint; die Melodik dermaßen umgestaltet und aus der diatonischen Einseitigkeit herausgearbeitet, daß die Klagen des Opernmelodie-bedürftigen Publicums begreiflich klingen.

Aber keineswegs ist etwa durch all Dieses die Schule zum Vergessen des ewig Gesetzlichen, ästhetisch Nothwendigen geführt worden; keineswegs hat sie deshalb aufgehört, Sinn für formelle Proportion, logische Gestaltung des harmonischen, des

metrischen Elementes zu bekunden; keineswegs hat sie darauf verzichtet, melodisch wirken zu wollen.

Als ihr maßgebendes Princip möchten wir vielmehr einzig und allein hinstellen:

Die erstrebte Aufhebung aller der Schranken, welche, im Laufe der Zeit willkürlich entstanden, durch das innerste Wesen der Musik nicht bedingt scheinen.

Wollen wir den Blick nicht verschließen Angesichts der vielfach unterwühlenden, wenn auch unbewußt-instinctiven Anstrengungen mancher älteren Meister, so wird unzweifelhaft das Bewußtsein in uns Raum gewinnen, daß dieser Schranken eine unverhältnißmäßig große Anzahl bestand; und daß, heutzutage noch dieselben aufrecht erhalten zu wollen, nur der vorsätzlichen innerlichen Selbsttäuschung möglich werden dürfte.

Finden wir derartige Schranken doch selbst auf melodischem Gebiete, wo man am wenigsten ihre frühere Nothwendigkeit begreifen, überhaupt ihr Vorhandensein voraussetzen konnte. Ein Blick auf unser Publicum wird jedoch sofort die Wahrheit dieses Satzes außer Frage stellen. Sehen wir nämlich, um Beispiele anzuführen, den ersten Satz der Eroica, den ersten der neunten Symphonie an, Musikstücke, welche denn doch wirklich melodische Fülle offenbaren, und fragen wir uns, ob hier das dilettirende Publicum selig die Köpfe wiegt, die erwartete, ersehnte Melodie findet: sollte uns da nicht ein leiser Zweifel beschleichen? Denn tiefernste Themen und gefällige, reizende Melodien sind etwas sehr Verschiedenes. Letztere erscheinen aber Vielen unserer Musik-Enthusiasten als das einzig Forderenswerthe; Mangel an solchem Confecte genügt, verwerfliche Urtheile über hochbedeutende Schöpfungen zu rechtfertigen. Das Wort „Melodie" gilt ihnen leider blos als Bezeichnung jenes einseitigen Begriffes; zwischen Melodie und Thema wird eine Schranke errichtet und alles Diesseitige als gelehrt, unklar, reizlos, unmelodiös verworfen. Soll nun aber der echte Künstler, seiner innersten Ueberzeugung zuwider, solchem Verlangen ohne Weiteres entgegenkommen? Eine genügende Antwort hierauf hat unseres Erachtens die grenzenlose Versumpfung der heutigen italienischen Opernmusik gegeben, aber auch Beethoven, der große Urmelodiker, mit seinem vollständigen Mangel an solch schablonenhaften Phrasen. Würde ja doch unsere gute deutsche Musik ihre herrlichste Errungenschaft, die Fähigkeit innerlich zu charakterisiren, gänzlich einbüßen bei derartigen rückhaltlosen Concessionen. Es ist demnach der neudeutschen Schule, welche durch Bearbeitung poetischer Vorwürfe in Drama und Symphonie vorzüglich auf Charakteristik hingewiesen ward, nicht zu verdenken, wenn sie jenem oberflächlichen Verlangen gleichfalls meistentheils schroff entgegentrat; denn obwol sinnlichen Reiz keineswegs verschmähend, boten sich derselben doch so manche tiefernste Stoffe und Aufgaben, in welchen eine Verwendung jener gefälligen Melodik sinnlos erscheinen mußte. Erfindungsarm konnte man aber darum die Componisten der Schule keineswegs nennen; Themen haben gewiß deren Schöpfungen nirgends gemangelt. Und überraschen mußte uns demnach die Wahrnehmung, durch Musiker, welche auf Beethoven fußen wollten, jene vage Anschuldigung des Publicums unterstützt zu sehen. Wollten wir freilich dieses Verfahren der leider so gehässig gegen die neudeutsche Schule auftretenden Gegnerschaft unter den Tonkünstlern allein zuschreiben, so würde das Ueberraschende der Wahrnehmung sofort verschwunden sein. Doch kann es uns nicht beikommen, dieser einseitigen Auffassung Raum zu geben; zu einem guten Theile möchten wir vielmehr in der partiellen Umgestaltung und Erweiterung des melodischen Elementes die Hauptursache der erwähnten Vorwürfe zu suchen haben.

Während früher nämlich das Thema als absolut melodische Phrase sich kundgab — unabhängig von der Harmonie und beschränkt durch die Tonart —, während es selten breit, meistens leicht bewegt aufzutreten pflegte, sind seit Wagner die langgezogenen choralartigen Motive in verdiente Aufnahme gekommen; ist ganz besonders die harmonische Unterlage der Melodie zu solcher Wichtigkeit gelangt, daß erstere füglich als wesentlicher Bestandtheil derselben angesehen werden, die Schöpfung der sogenannten harmonisch-melodischen Themen daraus resultiren mußte. Beide Genres wirkten aber wie alles Neue begreiflicherweise zuerst befremdend und nicht zum Mindesten auf jene bedeutende Anzahl von Musikern, welche von jeher allen Neuerungsversuchen streng conservativ gegenüber gestanden. Unternehmen wir trotzdem, die Berechtigung beider melodischen Gattungen darzulegen, so wird, was zuerst die choralartigen Melodien anlangt, der Nachweis unschwer zu führen sein, daß ihre günstige Aufnahme eine verdiente gewesen. Eine einfache Vergleichung der Wagner'schen Tannhäuser- und der Weber'schen Opern-Ouverturen, welche bekanntlich insgesammt mit einem triumphirenden Thema schließen, dürfte wol am Schlagendsten darthun, wie wichtig für die Darstellung großartigen triumphähnlichen Jubels die breiten Motive sich erweisen. Denn während Weber für seine schwungvollen, aber lebhaft bewegten Melodien die mächtigen Orchesterkräfte nur als erdrückende Füllung gebrauchen konnte, gestattete der Charakter des Wagner'schen Pilgerchores diese Mittel zu Trägern des Hauptgedankens zu verwenden. Was jedoch die harmonisch-melodischen Themen betrifft, so sei uns vorerst die Bemerkung verstattet, daß wir keineswegs einen Panegyrikus derselben beabsichtigen, keineswegs ihnen vor den absolut melodischen einen Vorrang einzuräumen gedenken. Denn so sehr auch die Harmonik an Herrschaft in neuerer Zeit gewonnen, wird doch stets der Componist, welcher auch ohne harmonische Reizmittel melodisch zu wirken vermag, eine größere Erfindungskraft beanspruchen können, als jener, welcher unbedingt ihrer bedarf. Verwerflich wollen uns daher blos solche, in der That höchst seltene melodische Tonfolgen erscheinen, welche in Verbindung mit nur einer harmonischen Auskleidung zu denken sind; die meisten Motive, die sich in Compositionen der Gegenwart vorfinden, vermögen zwar oft nur mit harmonischer Füllung zu wirken, lassen aber die verschiedenartigsten Auskleidungen möglich erscheinen. Eine große Schuld an dem Bedürfniß nach harmonischer Mitwirkung trägt aber die späterhin zu erklärende, thatsächlich erfolgte Aufhebung der Haupttonart. Denn der Natur der Sache nach wird eine diatonische Melodie leichter absolut zu wirken vermögen, als ein Thema, welches mehrere Tonarten durchschreitet und Modulationen zu seiner Existenz bedarf. Die früheren Meister, Beethoven kaum ausgenommen, konnten daher der harmonisch-melodischen Themen ohne Beschwerde entrathen; gleichwol finden sich schon bei letztgenanntem Componisten bereits manche Motive, welche ohne accordliche Stützung sehr wirkungslos bleiben würden. Das zweite zuerst in Des dur auftretende Thema des ersten Eroica-Satzes, der Anfang der Cis moll-Sonate, das auf G situirte markige Motiv im Scherzo der fünften Symphonie mögen aus einer Anzahl von Beispielen hier herausgegriffen werden.

Historische Berechtigung, logische Begründung entbehrte demnach dieses melodische Genre keineswegs, und eine Duldung

dürfte es somit füglich beanspruchen. Gewähren eine solche aber die Tonkünstler, so fällt der Vorwurf der Erfindungslosigkeit, welchen auch sie der Zukunftsmusik nicht erspart haben, in sich selbst zusammen, da harmonisch-melodische Themen in reichster Fülle aus allen Compositionen derselben entgegentreten. — Kaum wäre dies auch anders möglich, bedenken wir, daß als oberstes Princip der Schule, sowol für dramatische als symphonische Musik, die thematische Arbeit hingestellt worden: ein Princip, welches, wie später sich zeigen wird, auch für formelle Gestaltung den sichersten Halt zu gewähren, die Gefahr wüster Formlosigkeit zu beseitigen im Stande war. Wo nun ein solches Princip zur Herrschaft gelangen konnte, mußte natürlich auch Erfindungskraft vorausgesetzt werden; denn thematisch ohne Themen zu arbeiten ist ein Ding der Unmöglichkeit, um so mehr, als die neue Art thematischer Arbeit, welche rhythmisch, harmonisch, charakteristisch die bedeutendsten Umgestaltungen erstrebte und forderte, natürlich nur Motive von individueller, origineller Empfindung, bestimmt ausgesprochener Eigenthümlichkeit zu benutzen vermochte.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Nürnberg. Obgleich ich Ihrem in Nr. 6 dieser Blätter ausgesprochenen Urtheile über das Nürnberger Sängerfest vollkommen beistimmen muß, so gestatten Sie mir, dem Theilnehmer und Augenzeugen, doch noch einige genauere Betrachtungen über dasselbe. — Wie viele und wie glänzende Berichte auch die letzten Julitage hervorriefen, uns dünkt dennoch, daß man fast überall, fortgerissen vom schönen Schwindel einer einigen gemeinsamen Begeisterung für das Wiedererstehen unseres geschlossenen Gesammt-Vaterlandes, jene weite Kluft vollkommen übersah, welche die speciell artistische, die musikalische Bedeutung des Nürnberger Sängerfestes von der äußeren, politisch-nationalen trennte. Diese Thatsache nun, die wol von Keinem der bei dem Feste selbst Betheiligten mit aufrichtigem Gewissen verläugnet werden kann, wird das Erscheinen gegenwärtiger Zeilen sowie deren Inhalt genügend rechtfertigen. Es läßt sich allerdings nicht verkennen, daß bei einer so glänzenden mise en scène, bei einem so herzlich-warmen Empfange, wie ihn die alte herrliche Stadt Nürnberg ihren Gästen bereitete, wol das Gemüth eines Jeden, der diese vortheilhaften äußeren Prämissen aus eigner Anschauung noch vor Beginn des Festes in sich aufgenommen hatte, nothwendiger Weise in eine ungewöhnlich günstige Stimmung versetzt werden mußte. Unter solchen glücklichen Vorurtheilen begann erst das Fest selbst. Denkt man sich nun den Rückschlag, welchen eine solche günstige Vormeinung auf jede der musikalischen Productionen in natürlicher Consequenz ausüben mußte; erwägt man ferner, daß beinahe alle Texte der bei dem Nürnberger Sängerfeste vorgetragenen Gesammt-Chöre ausschließend einen und denselben, allerdings großen Gedanken der Wiedergeburt eines einigen, starken und freien Deutschlands priesen: so kann es nicht Wunder nehmen, wenn jeder dieser Chöre, ganz ohne Rücksicht auf die musikalische Bedeutung desselben, in gleichem Maße durchschlagen und mit einem wahren Sturm von Begeisterung aufgenommen werden mußte. So kam es demnach, daß einzelne Chöre, deren musikalische Gehaltlosigkeit und nüchterne Trockenheit die öffentliche Vorführung derselben nicht in einer Marktbude, geschweige in der großen Sängerfesthalle zugelassen hätte, wegen des denselben untergelegten patriotischen Textes die gleiche Anerkennung mit anerkannten Perlen unseres deutschen Liederschatzes theilten. Wenn man nun auch diese anscheinend räthselhafte Thatsache einem Publicum, das eben, fortgerissen von der politischen Bedeutung des Festes, sich im Zustande ästhetischer Unzurechnungsfähigkeit befindet, nicht leicht ohne Unbilligkeit zum Vorwurfe machen kann; so trifft doch dafür das in jeder anderen Beziehung untadelhaft dastehende Fest-Comité eine scharfe Rüge, indem es unterließ, das musikalische Moment dem nationalen zu überordnen oder beide wenigstens in würdiger Ebenbürtigkeit harmonisch mit einander zu verschmelzen. Daher kam es, daß sich die musikalischen Productionen beim Nürnberger Sängerfeste, wenn man sie nur erst ihres äußeren blendenden Schmuckes entledigte und von der politischen Bedeutung der den Chören untergelegten Texte abstrahirte, mit einzelnen Ausnahmen mehr oder weniger als die höhere Bänkelsängerei darstellten. — Hatte nun allerdings das in Rede stehende Sängerfest den hohen Zweck, einem großen herrlichen Gedanken mit vereinter Kraft im deutschen Männergesange Ausdruck zu verleihen, so war es wol um so mehr angemessen, darauf hinzuwirken, daß diesem Ausdrucke zur würdigen Feier seines Inhaltes auch ein künstlerisch ebenbürtiges Substrat nicht mangele. Um so tiefer muß aber auch der Abgang eines solchen Substrats, wenigstens in seiner Allgemeinheit, auch noch deshalb bedauert worden, da das Organ der Interpretation des beim Feste zu Bietenden in wahrhaft reichlicher und ausgezeichneter Fülle aus allen Theilen Deutschlands zu Nürnberg in brüderlicher Eintracht versammelt war und man demnach um so mehr Ausgezeichnetes im strengsten Sinne des Wortes erwarten konnte. Die dagegen auftauchenden und auch schon angeregten Bedenken, daß bei einer Masse von 6000 Sängern aus den verschiedensten Gauen Deutschlands, die sich zum ersten Male zu gemeinsamen Gesangsvorträgen einfinden, kaum eine in allen Theilen sorgfältig gegliederte und fein nuancirte Leistung zu erzielen sei, treffen nur die Art der Ausführung des Gebotenen und nicht dieses selbst. Uebrigens dürften auch diese Einwände sich als gänzlich haltlos erweisen, indem die Chöre, welche zum gemeinsamen Vortrage für die ganze Sänger-Masse vom Fest-Comité vorher bestimmt waren, in angemessener Zeit auch den betreffenden Gesangvereinen, welche ihre Anwesenheit beim Feste durch rechtzeitige Anmeldung in Aussicht stellten, zum Zwecke des vorbereitenden Studiums mitgetheilt werden mußten, so daß nur die Wahl der Solo-Vorträge der einzelnen Gesangvereine frei gestellt blieb.

Dr. O. B.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Nach dem Weggange des Frl. Trebelli von Prag gastirte daselbst Madame La Borde mit glücklichem Erfolge; man bewunderte vor Allem an ihr die eclatante Virtuosität der italienischen Manier.

Vieuxtemps concertirt augenblicklich in Homburg.

Der Salzunger Kirchenchor, dessen wir neulich bei Erwähnung der von ihm veranstalteten Musikaufführung in Bad Liebenstein gedachten und dessen Dirigent Cantor Müller ist, unternimmt jetzt bisweilen kleinere Kunstreisen. So ließ er sich neulich in Eisenach hören, wo er Kirchenmusik aus dem 15., 16. und 17. Jahrhunderte aufführte.

Musikfeste, Aufführungen. Am 21. August beging Hoforganist Johann Schneider in Dresden (seit 1811 an seines Bruders Friedrich Stelle Organist an der Leipziger Universitätskirche und seit 1825 an seinem jetzigen Posten) sein goldenes Organistenjubiläum. Zur Vorfeier dieses Jubelfestes fand am 16. August in der Dresdener Frauenkirche eine geistliche Musikaufführung statt, in welcher außer den dortigen Gesangvereinen und dem Laade'schen Orchester auch der Leipziger Pauliner-Verein mitwirkte. Derselbe trug ein Miserere von Orlando di Lasso und Gloria von R. Volkmann vor.

Ein vor einiger Zeit zu Freiberg unter Musik-Dir. Eckhardt's Leitung aufgeführtes „musikhistorisches Concert" brachte folgendes Programm: „Ein feste Burg"; „Allein Gott in der Höh sei Ehr" von Spangenberg; Weihnachtslied von Prätorius; Bußgesang von Orlando di Lasso; zwei Gesänge von Palestrina; Ecce quomodo moritur etc. von Gallus; Weihnachtslied von Schröter; fünfstimmiges Marienlied von Eccard; Adventslied von Frank; Kirchenarie von Stradella; drei Sätze aus dem Stabat mater von Pergolese; Arie aus Bach's „Johannes-Passion"; Halleluja aus Händel's „Messias". — Die Aufführung selbst war eine recht gelungene und die Stimmung des zahlreich versammelten Publicums eine gehobene: ein

neuer Beweis für die mit Genugthuung wahrzunehmende, stets und allseitig wachsende Theilnahme für alte Kunst.

In dem Wiesbadener Curhaus-Concerte vom 9. August wirkten mit: H. v. Bülow, Concert-M. David, der Clarinettist Prof. Blés aus Brüssel und seine Gattin, die Sängerin Frau Blés-Meerti, sowie der Tenorist Reinhardt aus London.

Bei dem Antwerpener Musik- und Gesangsfeste wird ein Chor von 500 Sängern und Sängerinnen mitwirken. Frl. Artôt singt die Altpartie in der „Walpurgisnacht"; Joachim spielt das Beethoven'sche Concert.

Die deutschen Sänger von Kronstadt, Bukarest und Plojeschti begingen am 4. August zu Kimpina an der walachischen Grenze ein Gesangsfest.

Ein großes Musikfest, angelegt in den nur in England herkömmlichen und durchführbaren riesigen Verhältnissen, findet am 27., 28., 29. und 30. August in Birmingham zum Besten des dortigen Haupt-Hospitals statt. An jedem der genannten Tage finden zwei große Concerte statt, von denen das eine immer um 11½ Uhr Morgens, das andere um 8 Uhr Abends beginnt. — Zur Aufführung kommen folgende Werke: Am 27., Morgens: „Elias" von Mendelssohn; Abends: gemischtes Concert, dessen Programm 22 Nummern enthält. Am 28., Morgens: „Samson" von Händel; Abends: „Die Schöpfung" von Haydn. Am 29., Morgens: „Messias" von Händel; Abends: gemischtes Concert. Am 30., Morgens: die große Messe in D von Beethoven, die Motette Alma Virgo von Hummel, und „Israel in Egypten", Oratorium von Händel; Abends: „Judas Makkabäus" von Händel. — Die Gesangs-Soli sind in den Händen der Damen: Titjens, Rudersdorff, Lemmens-Sherrington, Adelina Patti, Sainton Dolby und Palmer, sowie der HH. Sims Reeves, Montem Smith, Giuglini, Santley und Belletti. Außerdem wirkt die Pianistin Miß Arabella Goddard und der Organist Stimpson mit. Die artistische Leitung ist Hrn. Costa übertragen. Das Orchester zählt 140 Instrumentalisten, der Chor 340 Männer- und Frauenstimmen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Baden-Baden kam als Novität Gevaert's Oper „Die beiden Liebschaften" zur Aufführung.

Im October oder November bringt das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater zu Berlin eine neue Oper: „Die Mühlenhexe" von Emil Naumann.

Für die Octoberfeierlichkeiten während des Krönungsfestes in Königsberg sind zur Aufführung daselbst bestimmt: „Der fliegende Holländer", Gounod's „Faust" und ein neues großes Ballet.

Ende August gelangt der „Tannhäuser" in Brünn zur erstmaligen Aufführung.

Die russische Oper (Marientheater) in Petersburg stellt zwei Novitäten nationaler Componisten in Aussicht, und zwar „Natacha" von Willeb und „Judith" von Alexander Serof.

Auszeichnungen, Beförderungen. Ritter Franz von Liszt ist zum großherzogl. Weimarischen Kammerherrn ernannt worden.

Auber ist zum Commandeur und Beauchesne, Directions-Secretair des Conservatoire, zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. Ebenso hat der Kaiser den Hornvirtuosen Vivier mit diesem Orden geschmückt. Unter den am Napoleonstage Decorirten befinden sich: J. Offenbach, Nadaud, einer der beliebtesten französischen Liedercomponisten, Tilmant, Capellmeister der Opéra comique sowie Vicedirector des Conservatoire-Orchesters, und Ravina.

Todesfälle. In London starb, 71 Jahre alt, die ihrer Zeit als Oratoriensängerin gefeierte Susanna Byers. Ihr folgte am 13. August Katharina Hayes, einst Mitglied der italienischen Oper, besonders bekannt aber durch ihren vortrefflichen Vortrag nationalirischer Balladen und Lieder; sie zählte erst 40 Jahre.

Vermischtes.

Das „Leipz. Journ." veröffentlichte in voriger Woche eine Reihe von Nummern hindurch einen sehr ausführlichen Bericht über die Tonkünstler-Versammlung. Derselbe ist theilweise sehr anerkennend, in einzelnen Puncten oft sogar enthusiastisch gehalten. Dagegen macht sich wieder in anderen Partien eine gewisse Neigung zum Absprechen, eine Sucht zum Tadel bemerkbar, welche seltsam mit jener Anerkennung contrastirt, und in den Versicherungen des Referenten von seiner Unparteilichkeit keineswegs ihre erklärende Lösung findet. Im Allgemeinen tragen die Bemerkungen der letztgenannten Art zu sehr den Charakter willkürlicher Behauptungen, es ist ein überwiegend subjectives Raisonnement, so daß man dem Verf. Mangel an Vertrautheit, Mangel an ausreichender Orientirung Schuld geben muß. So bemerkt er, um Einiges beispielsweise anzuführen, gleich im Eingange, der Empfang, den Weimar seinen Gästen habe angedeihen lassen, sei äußerlich ein sehr lauer gewesen. Keine einzige Fahne wehte, kein Festschmuck mit grünen Zweigen und Guirlanden! Er vergaß hierbei sich zu erkundigen, ob etwas Derartiges überhaupt in der Absicht des Comités gelegen habe, übersieht, daß eine Tonkünstler-Versammlung kein Volksfest ist, und daß wir daher, wenn etwas Derartiges wirklich beabsichtigt worden wäre, dasselbe dankend hätten ablehnen müssen. — Er findet weiter in den Berathungen Verbissenheit und Leidenschaft und wundert sich dann über den harmlos heiteren Ton beim Festmahl, während in Wahrheit von jenen unerfreulichen Erscheinungen für den mit dem Wesen der Musiker näher Vertrauten auch nicht das Geringste wahrzunehmen war. Die zweite Bemerkung über die Heiterkeit beim Festmahl hätte ihn selbst über die Unrichtigkeit der ersteren belehren können. — Er klagt ferner, daß im Garten der Erholung weder Speise noch Trank zu haben gewesen sei. Hätte er sich erkundigt, so würde er die Erklärung in örtlichen Verhältnissen, namentlich aber in dem Umstande gefunden haben, daß der Wirth das Local einige Tage später schon zu räumen hatte. Wozu also ein nutzloses Geschwätz über Dinge machen, die nicht zu ändern sind und die man mit in den Kauf nehmen muß. — Sehen wir von diesen Aeußerlichkeiten ab und fassen das Sachliche ins Auge, so begegnen uns hier ebenfalls willkürliche Behauptungen in Menge. Was den Vortrag des Redacteurs d. Bl. betrifft, so ist derselbe bereits gedruckt, und es lassen sich darnach die gemachten Bemerkungen mit Leichtigkeit corrigiren. An den Worten „aus Spaltung und Gehässigkeit herauszukommen" hat er den Mittelsatz: „herauszukommen durch erhöhte Klarheit über Das, was gewollt wird und zu erstreben ist" überhört, und die Ungereimtheit, die er entdeckt, ist daher lediglich sein eignes Werk. Bei den Worten „Symptome einer sittlichen, socialen und literarischen Fäulniß" hat er überhört, daß sie ein Citat von Marggraff sind. Aehnliches begegnet ihm später bei einem Paragraph der Statuten, wo er den Vordersatz ohne den erklärenden Nachsatz citirt. — Ueber die Verhandlungen selbst spricht er sich sehr abfällig aus; mit Recht, wenn er mit der Voraussetzung kam, einer Versammlung von wohleingeübten Geschäftsmännern, Juristen z. B., beizuwohnen; mit großem Unrecht, wenn er daran denkt, daß er Künstler vor sich hatte, Künstler, die in ihrer Mehrzahl erst jetzt anfangen, sich nach dieser Seite hin zu entwickeln und bei denen es schon ein sehr zu respectirender Fortschritt ist, wenn sie überhaupt an Debatten sich betheiligen. Nicht auf die Form kommt es an, sondern auf die Resultate, die erzielt werden. — Weiter begegnet es dem Referenten, daß er Dinge vernommen hat, über die gar nicht gesprochen wurde. So folgert er aus dem Umstande, daß der Musikverein ein deutscher sein, in seinem Vorstande sich auf die deutschen Grenzen beschränken solle, sowie aus einer Bemerkung in den Statuten, daß die Titel der herauszugebenden Werke in deutscher Sprache abzufassen seien, daß der Musikverein auch einem lächerlichen Purismus huldigen und längst anerkannte Kunstausdrücke und Namen beseitigen müsse. Sogar die Speisekarte mit ihren französischen Bezeichnungen ärgert ihn. Diese war allerdings eine große Absurdität, und wir unterließen nicht, darauf hinzuweisen, daß dies geändert werden möge, hatten aber in der That mehr zu thun, als daß wir hätten nachsehen können, ob unsere Anordnung befolgt worden war. — Ferner meint der wolunterrichtete Berichterstatter des „Leipziger Journals", man hätte mit der Capelle die Proben früher beginnen müssen, um dieselbe an den Festtagen selbst nicht zu sehr anzuspannen. Er weiß jedoch nicht, daß die Capelle Ferien hatte, und daß folglich ein zeitigerer Anfang der Proben diese Ferien noch mehr gekürzt haben würde, als es bereits der Fall war. Es lag also in dem späteren Anfang eine Rücksicht auf die Capelle. — Durch die langen Proben mußten die Debatten am zweiten und dritten Tage allerdings etwas leiden. Es hätte indeß nur von der Versammlung abgehangen, die Debatten rechtzeitig zu beginnen. Wir amtlich dabei Betheiligten waren rechtzeitig im Stadthause, gingen aber wieder fort, da Niemand zugegen war. — Daß von F. Dräseke drei Werke auf dem Programm des dritten Concerts standen, ist ihm ebenfalls ein Stein des Anstoßes. Auf diese Weise scheint ihm entgangen zu sein, daß Förderung der Künstler der Gegenwart durch Aufführung ihrer Werke ein Hauptgrundsatz ist. Alle Anderen, von denen Werke auf dem Programm standen, haben mehr oder weniger schon Gelegenheit gehabt, Etwas von ihrer Arbeit zu hören. Dräseke allein war noch nicht dazu gelangt, und dies also der Grund, warum ihm gewissermaßen eine Bevorzugung zu Theil wurde. Wenn ein Künstler, der für Orchester schreibt, niemals seine Werke hört, kann er keine Erfahrungen sammeln. Dazu sollen eben die Versammlungen dienen. Dies sei zugleich die entsprechende Erwiderung auf das über Dräseke's Werke ausgesprochene Urtheil. Diese Seite, die Kunsturtheile selbst ausführlicher in unsere Betrachtung her-

einzuziehen, würde uns zu weit führen und zwecklos sein, da mit Worten darin wenig auszurichten ist. Hier kommt es, den guten Willen beim Aufnehmenden natürlich vorausgesetzt, allein auf öfteres Hören an. Bemerkt sei deshalb hier nur noch, daß der Schwerpunct in den Leistungen des Frl. Genast verkannt ist, wie denn überhaupt der Ref. seinem eigenen Geständniß zufolge herb und bitter über diese Dame sich ausspricht, während z. B. Frau Dr. Reclam eine bevorzugte Stellung erhält. Tausig's große Leistungen als Clavierspieler werden nebenbei abgethan. — Diese Uebelstände zusammen genommen hatten zur Folge, daß unser Mitarbeiter, Hr. Kulke aus Wien, bei seiner Durchreise durch Leipzig dem „Leipziger Journal" eine Berichtigung einsandte, welche denn auch, zugleich mit einer Erwiderung des Referenten jenes Journals [illegible] Tagen erschienen ist. Wenn der Letztere darin zu dem Schluß gelangt, daß die Partei keinen Tadel vertragen könne, so ist blos daran zu erinnern, daß es sich hier lediglich um unbegründeten Tadel handelt, um einen Tadel, der ins Blaue hinein ausgesprochen wird, ohne Erwägung aller in Frage kommenden Verhältnisse. Hätte der Ref. nur das Wenige, was wir hier andeuten konnten, zuvor in Erfahrung zu bringen sich bemüht, so würde er selbst die vollständige Zwecklosigkeit dieser seiner Bemerkungen erkannt haben. Uebrigens kann bei der Weimarer Versammlung noch weniger als bei der Leipziger von einer Parteiversammlung die Rede sein. Allerdings ist es uns sehr schmeichelhaft, wenn die Hunderte, die wir hier zum ersten Male sahen und kennen lernten, alle zur Partei gehören. Fast scheint es jedoch, als ob man stets von Parteiversammlungen sprechen würde, auch wenn alle Musiker Deutschlands zusammen kämen, so lange man dabei Einige der bekannteren Gegner vermißt.

Capell-M. Reinecke ist also doch allen seinen heirathslustigen Leipziger Collegen zuvorgekommen; denn er meldet seine mit Frl. Charlotte Scharnke in Glatz vollzogene Vermählung bereits unterm 10. August.

Prof. Otto Jahn bleibt nun wirklich in Bonn. Eine mit zahlreichen Namen bedeckte Adresse gab ihm die Freude über sein Verbleiben zu erkennen; die Studenten brachten ihm einen Fackelzug.

Im Münchener Kunstverein sind Prof. Widmann's Statuetten von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven ausgestellt. Man bezeichnet sie als wahre Meisterwerke in Hinsicht der Portraitähnlichkeit und geistreicher Charakteristik.

Der Wiener „Sängerbund" unter Direction des Hrn. Rabeaux hat die französische Normalstimmung acceptirt und zu diesem Zwecke eine Anzahl Normal-Stimmgabeln aus Paris bestellt.

Das neue Wiener Hofopertheater wird ganz in classischem Style aufgeführt; der Plan wurde entworfen durch die Baumeister van der Nüll und Siccardsburg.

Die Einnahmen sämmtlicher Theater, Concerte und anderweiten öffentlichen Unterhaltungen in Paris betrugen im Monat Juli d. J. 872,918 Frcs.

Die durch den Kaiser selbst angeordnete Aufführung von Berlioz' „Trojanern" in der Pariser Großen Oper wird nun doch unterbleiben; der Componist hat folgenden authentischen Bescheid erhalten: „Se. Excellenz der Staatsminister hat bestimmt, daß es für jetzt nicht zweckdienlich erscheine, zu prüfen, ob es nützlich sei, die Partitur der „Trojaner" einzustudiren." Das kann nicht verwundern; ist doch auch Gluck aus der Académie impériale de musique verdrängt worden.

In der jüngsten Nummer von Gutzkow's „Unterhaltungen am häuslichen Herde" wird über die am 3. August zu Berlin stattgehabte akademische Feier berichtet, welche dem Andenken Friedrich Wilhelm's III. gewidmet ist. Dieses Referat schließt mit folgenden, nur zu wahren Worten: „Es ist bis jetzt (seit 36 Jahren) für Maler, Bildhauer und Architekten die Summe von 54,000 Thalern verausgabt worden, während leider für jugendliche, der Ausbildung bedürftige musikalische Talente weder eine königliche Musikschule, noch ein Reisestipendienfond existirt. In Frankreich wurde Beides von — Robespierre gestiftet und besteht bis auf den heutigen Tag."

Wir theilen heute unseren Lesern ein französisches Urtheil über die Beethoven'sche Missa solemnis mit. Wir erfahren nämlich aus einem von der „Gazette musicale de Paris" über das diesjährige niederrheinische Musikfest in Aachen gebrachten Berichte über dieses hohe Meisterwerk Folgendes: „Das Kyrie der Messe hat, wenn auch in einer verwickelten und wenig correcten Art geschrieben, im Anfang einen recht schönen Zug. Das Christe ist weniger glücklich, die Motive sind gemein und erinnern, abgesehen von der überladenen Instrumentation, an den Styl der deutschen Capellmeister in der Mitte des 18. Jahrhunderts. Das Gloria ist eines der Stücke, die am wenigsten befriedigen. In den Gedanken fehlt augenscheinlich die Ordnung und der Text befindet sich in einem sonderbaren Durcheinander. Beethoven wußte bei seinen letzten Schöpfungen nie das Ende zu finden; das zeigt sich auch hier bei der Wiederaufnahme des letzten Themas des Gloria, bei den Worten in gloria Dei patris Amen, wo er nämlich diese Worte wieder aufnimmt, um sie in einer langen und ziemlich mittelmäßigen Fuge zu bearbeiten und dann, wo jeder andere Componist geschlossen haben würde, noch das Gloria in excelsis Deo mit seinem ersten Motiv in einem Presto wiederbringt. Der Anfang des Credo ist schön, wird aber bald durch Beethoven's Sucht, die Singstimmen nicht nach ihrem natürlichen Umfang zu verwenden, verdorben; kaum sind zwanzig Tacte vorüber, so muß der Soprancher das hohe h herausschreien und dazu das Wort omnipotentem aussprechen. Im Adagio-Satz Et incarnatus est erkennt man den Beethoven'schen Genius; aber von dem Et ascendit an bis zur Fuge Et vitam venturi wird der Gedankengang weitläufig und die Form verwickelt. — Der Grundgedanke des Benedictus ist von der größten Schönheit; unglücklicher Weise ist aber der ganze Satz drei- oder viermal zu lang. — Das Agnus Dei hat denselben Fehler in einem höheren Grade; allein es leidet nicht blos an dem Uebermaß der Länge, sondern der Text geräth auch in einen Widerspruch mit dem Charakter der Musik. Nachdem der Componist zur Genüge die Worte Dona nobis pacem in einem sehr heitern (fort jovial) Ton durchgeführt hat, kommen Trompeten und Pauken, machen einen Kriegslärm, die Singstimmen bringen recitativartig das Agnus Dei qui tollis, nehmen aber dann wieder das Dona nobis pacem auf" ɩc.

Aus Sondershausen erhalten wir nachfolgendes glaubwürdiges Attest mit der Bitte um Veröffentlichung in unserer Zeitung, welchem Wunsche wir durch den wörtlichen Abdruck jenes bereitwilligst Folge leisten. — „In dem kurzen Zeitraume von drei Tagen akustisirte Hr. Hofrath Kette aus München sämmtliche Streich-Instrumente der fürstlichen Hofcapelle zu Sondershausen, wie er dieses auch in Coburg und Meiningen gethan. Alle Instrumente haben nach der Behandlung im Tone wunderbar gewonnen. Erhöhter Klang, größere Kraft und Tragweite, verbunden mit der leichtesten Tonerregung, wie auch eine überraschende Gleichmäßigkeit in der Ton-Scala waren die schönen Resultate der akustischen Operation. Die Unterzeichneten halten sich dem geistreichen Herrn Erfinder zum größten Danke verpflichtet, und indem sie die Wahrheit dieser wunderbaren Erscheinung durch ihre Namens-Unterschriften beglaubigen, fühlen sie sich gedrungen, die schöne Sache hiermit öffentlich zu empfehlen.

Sondershausen, den 19. Juli 1861.

Mit Vergnügen bescheinige ich hierdurch die Wahrheit der obigen Angaben: v. Wurmb, Oberhofmarschall. Stein, Hofcapellmeister. W. Uhlrich, Concertmeister. Herrmann, Kammermusikus. Abendroth, Musikdirector. Bartel. Himmelstoß. Keil. Haßler. Hapke. Hartleb. Heinrici. Hitzacker. Frankenberger. Neubauer. Schuster. Wenkel. G. Bartel. Muth."

Der Text zu einem Oratorium, dessen Hauptmotive Felix Mendelssohn-Bartholdy mir kurz vor seinem Tode angegeben, ist seit jener Zeit unbenutzt geblieben, und liegt nun für Componisten zur Anschauung oder Bestellung bereit. Gleichzeitig biete ich denselben die jüngsten Producte meiner Feder an, welche in zwei Texten zu einer großen heroisch-romantischen Oper aus der englischen Geschichte, und zu einer den Abend ausfüllenden Conversations-Oper aus dem Spanischen bestehen.

Möchten musikalische Blätter die Gefälligkeit haben, sich für meine Mittheilung durch den Abdruck dieser Notiz zu interessiren.

Carl Gollmick in Frankfurt a. M.

Nachschrift der Redaction. Bei der Tonkünstler-Versammlung zu Weimar machte uns Hr. Otto Kraushaar aus Cassel die Mittheilung, daß bei ihm ebenfalls mehrere (nicht selbstverfaßte) Texte zu Oratorien und Opern zur Disposition ständen. Wir wollen dies bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt lassen, indem wir bemerken, daß man sich wegen des Näheren direct an die Genannten wenden kann.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 30. August 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 10.

Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die sogenannte Zukunftsmusik und ihre Gegner.

Ein Vortrag, gehalten am 8. August zu Weimar

von

Felix Dräseke.

(Schluß.)

In der Aufhebung der Haupttonart erblickten wir vorhin einen vorzüglichen Grund für das Entstehen melodisch-harmonischer Themen. Indem wir deren Rechtfertigung hier zu unternehmen versuchen, betreten wir das speciell harmonische Gebiet, den Schauplatz der lebhaftesten musikalischen Controversen in neuester Zeit. Regel- und Zügellosigkeit in diesem Theile der Tonkunst hat man zu allermeist der neudeutschen Schule vorgeworfen, allzu große Dissonanzenanhäufung, athemlose Modulationsseligkeit, unlogische Nebeneinanderstellung fremdartiger Accorde, akustisch unzulässigen Mißbrauch der enharmonischen Mittel, und wie die Anklagen alle noch heißen mögen; Nichts fehlte, um den allgemeinen Vorwurf der Maßlosigkeit und Ungesetzlichkeit durch Detaillirung zu kräftigen, und als berechtigt empfinden zu lassen.

Gleichwol überkommt uns, gerade diesen Anklagen gegenüber, am wenigsten ein Bangen, da in ihnen mehr als je Unkenntniß der vorangegangenen, das Alte unterminirenden Vorarbeiten zu Tage tritt; manche bereits veröffentlichten theoretischen Arbeiten aber auch mit Erfolg dagegen angekämpft, die Berechtigung des Neuen als unzweifelhaft dargelegt haben. In der That kommt es eigentlich nur darauf an, die ungehinderte Benutzung der Enharmonik zuzugestehen, um folgerichtig alle anderen Neuerungsversuche begreifen zu lernen. Die Nothwendigkeit dieses Zugeständnisses nachzuweisen, mag uns hier indessen erspart bleiben, da ein ausgezeichneter, Ihnen wohlbekannter Theoretiker bereits in so vortrefflicher Weise für dieselbe gesprochen hat, daß wir am Besten thun werden, einige Sätze desselben wörtlich anzuführen: „Einer theoretisch-idealen, nicht aber der praktisch-realen Musik kann ein reines Tonsystem zu Grunde gelegt werden. Denn wie wir das natürliche reine Gold erst mit Kupfer versetzen, um es für die Kunst brauchbar herzustellen, und wie es darum doch seinen Werth und seine Schönheit nicht einbüßt; so verliert auch die Musik weder ihre Macht noch ihre Würde, wenn sie durch ein abgegrenztes, gleichschwebend temperirtes System aus ihrem Naturzustande in die Region der Kunst emporgehoben wird."

So weit unserem Gewährsmanne folgend, erlauben Sie mir nun, auf einen weniger besprochenen Punct Ihr Augenmerk zu richten, nämlich in kurzen Zügen anzudeuten, auf welche Weise nach und nach die Tonkünstler zur Enharmonik, zur Aufhebung der Haupttonart hingetrieben wurden. Unzweifelhaft tritt dem aufmerksamen Beobachter das in der neueren Geschichte der Harmonik andauernde Streben entgegen, die einzelnen Tonarten zusammenzuschmelzen, die Verwandtschaftsverhältnisse weiter auszudehnen, den Begriff des fremd Gegenüberstehenden allmälig hinwegzuräumen: ein Streben, welches nothwendiger Weise zur Aufhebung der diatonischen Schreibart führen, die freieste Bewegung auf harmonischem Gebiete nach sich ziehen mußte. — Zu Haydn's und Mozart's Zeit wichen bekanntlich die Componisten, um den Gegensatz zum Hauptgedanken als Contrast empfinden zu lassen, fast unabänderlich nach der Dominante aus. Nicht lange währte es jedoch, daß diese Ausweichung für zu wenig herausreißend befunden wurde; Beethoven bereits versuchte unselten die große Terz für solche Dienste zu benutzen. Die Paralleltonart, das vorgeschriebene Es dur im C moll, ward hier und da durch ein As ersetzt, und selbst die Verwandtschaft der kleinen Terz begann allmälig sich Bahn zu brechen. Indem man nun dem C dur A und Es dur als verwandte Töne einverleibte, hatte man die erste Stufe erklommen, die bis dahin für unvermittelbar geltende, verminderte Quinte als erreichbar empfinden zu lassen. Heutigen Tages aber berührt die viel gebrauchte Steigerung C Es Ges so wenig mehr als fremdartig, daß geschmackvolle Componisten ihrer in nackter Gestalt sich zu bedienen bereits verschmäht, dagegen eine directe Vermittelung von C und Ges erfolgreich angestrebt haben. Zu gleicher Zeit war die große Terz der Art einheimisch geworden, daß auch die C und E dur-Accorde in ihrer Folge keine besonders überraschende Wirkung mehr zu erzeugen wußten; man ging daher weiter, versuchte C moll und E dur neben einander zu stellen, und brachte somit Tonarten der verschiedenartigsten Vorzeichnungen und Färbungen, welche früher, als zu grell contrastirend, für unvereinbar galten, in nächste Berührung. Ges dur im C, E dur im C moll; konnte da von diatonischer Schreibweise noch die Rede sein? Konnte da noch, ohne innerliche Lüge, das System der Haupttonart aufrecht erhalten werden?

Allerdings, so lange man beliebte, alle Neuerungen „duldbare Ausnahmen" zu betiteln, deren Begründung in keiner Weise nachzuspüren, und — was die eigene Production betraf — sich dieselben in der That auch nur höchst ausnahmsweise zu gestatten. Und dies geschah denn wirklich eine ziemlich lange Zeit.

Ein großer Meister der Tonkunst, dessen erste Periode an allen Puncten das alte Gesetz zu durchbrechen suchte und theilweise wirklich durchbrach, der sich nicht scheute, im Cis moll ein keckes G dur vernehmen, das Hauptmotiv eines Sonatensatzes in Sequenzen von Fis, Gis, Ais moll aufsteigen zu lassen, zögerte doch, den letzten Anlauf zu wagen, welcher mit Niederreißung der vielbesprochenen Schranke unbedingte Freiheit im Reiche der Harmonie eröffnete: eine Freiheit, welche durch die Natur der Tonkunst selbst nirgends untersagt war. Denn viele der alten italienischen Kirchencompositionen mit ihren Fortschreitungen in ganzen Tönen zeugten nicht im Mindesten für die unbedingte Nothwendigkeit unseres modernen absolutistischjonischen Tonarten-Systems. Letzteres offenbarte sich vielmehr als eine willkürliche Erfindung des musikalischen Zeitgeistes, welche bestimmt war, ähnlich dem Netze der Landkarten, das ungeheure Reich der Accorde leichter übersehen zu helfen. Und ebenso wie auf Landkarten Gebirgszüge und Stromläufe nicht von den Längen- und Breite-Graden bestimmt scheinen, so lag auch in der Harmonik kein Grund vor, der einzelnen Tonart solch unmäßige Rechte zu vindiciren.

Lange genug hatte es freilich gedauert, das moderne Tonarten-System abzuschließen, das Studium seiner Eigenthümlichkeiten hatte ja sogar noch die Wiener Schule beschäftigt; und so war es denn nicht zu verwundern, daß Beethoven's dritte Periode erst berufen schien, an dem absolutistischen Régime der Haupttonart zu rütteln, und daß dann noch weitere dreißig Jahre vergehen mußten, ehe dasselbe wirklich beseitigt ward. Aber, daß diese Beseitigung keine willkürliche gewesen, daß die Zukunftsmusiker nicht aus rein negativem Uebermuth und ohne wesentliche Vorarbeiten zur Aufhebung der Tonarten geschritten seien; das, hoffen wir, werde unsere kurze Darstellung zur Anschauung gebracht haben.

Wie schon oben erwähnt, ist mit der errungenen Freiheit, welcher die Componisten unserer Tage die ungehinderte Bewegung im Reiche der Harmonie verdanken, auch die Lösung der meisten befremdlichen Details gegeben. Denn im Wesentlichen schreckte die Musiker nur das massenhafte Herbeiziehen neuen Materials, das unmittelbare Nebeneinanderstellen einfacher, aber nach der alten Theorie unverwandter Accorde, keineswegs jedoch eine, fälschlich vorgeworfene, Häufung von Dissonanzen, welche, einzelne Ausnahmen zugestanden, in den Werken der Schumann'schen Schule weit öfter zu Tage getreten, von dem allgemeinen Urtheil des Publicums aber bereits acceptirt worden war. Daß neues Material herbeigeschaft werden mußte, wird ein Hinblick auf die Ausläufer jener Schule am Klarsten erweisen, indem diese, obwol sie einen keineswegs mäßigen Gebrauch von den enharmonischen Mitteln machten, doch stets noch einen Schimmer des diatonischen Gesetzes durchleuchten ließen; denn obgleich sie durch Hereinziehung sehr entfernter Accorde die Haupttonart als solche wesentlich in Frage gestellt hatten, glaubten sie doch, deren Aufrechterhaltung verfechten zu müssen. Somit sahen sie sich veranlaßt, das noch vorhandene Material der Art zuzuspitzen, daß ein Fortschritt über sie hinaus zur totalen Unklarheit und Ungenießbarkeit geführt haben würde.

Wenn nun, trotz all unserer Rechtfertigungen, von Seiten der neudeutschen Schule Extravaganzen beliebt worden sind, so erscheint dies begreiflich; nur möchten wir jeden hieraus gezogenen mißfälligen Schluß auf die Principien derselben abgewehrt wissen. Denn daß sehr wenig frappirende Folgen in einem gewissen Zusammenhange gleichwol höchst störend zu wirken vermögen, ist allgemein bekannte Thatsache; und so soll denn keineswegs hier für Geschmacklosigkeiten oder Mangel an einheitlich harmonischem Style eingestanden werden. Das Princip der freien Bewegung gedenken wir aber fort und fort zu vertreten, um so mehr als Schöpfungen vorliegen, in denen es bei höchster Schönheit zur vollständigsten Anwendung gekommen ist.

Wenden wir uns ferner zur Metrik, so wird ein Blick auf die Partituren der Neuzeit, in welchen thatsächliche Unabhängigkeit des musikalischen Inhaltes vom absoluten Tact-Régime zu Tage tritt, genügen, um zu erkennen, daß auch hier bedeutende Umwandlungen erfolgt sind. Aber auch diese erscheinen lediglich als logische Consequenzen unzähliger vorausgegangener Anstrengungen, welche eine, wenn auch nur ausnahmsweise, Abschüttelung des bedrückenden Alpes erstrebten.

Kaum werden wir einem im $^3/_4$ Tacte angelegten Symphoniesatze aus der Beethoven'schen Zeit begegnen, ohne daß synkopenartige Betonungen, welche, anders geschrieben, $3 \times {}^2/_4$ statt $2 \times {}^3/_4$ ergeben würden, unserem Auge entgegenträten. Die Eroica ist voll solcher rhythmischer Verrückungen; im Scherzo derselben genirt der Meister, dem bestehenden Gebrauche zum Trotz, sich bekanntlich nicht im Mindesten, eine kurze Periode von acht $^2/_4$ Tacten einzufügen, als rücksichtslose Steigerung der früher synkopisch notirten Phrase. Schumann's dritte Symphonie aber beginnt bereits mit einem Thema, welches unbedenklich in $^2/_4$ Tact umgesetzt werden könnte, ohne etwas Anderes, als seinen ringenden, widerstrebenden Charakter zu verlieren. Und der reizende, allbekannte $^5/_4$ Tact in der „Weißen Dame", eigentlich ein $^6/_4$ Tact, bei dem das letzte Viertel als leere Füllung in Wegfall gekommen ist, mag ebenfalls hier erwähnt werden.

Sprachen wir vorhin, bei Gelegenheit der absoluten Haupttonart, von dem Landkarten-Netze, welches eine große Hülfe für die leichtere Uebersicht des Inhaltes, doch nicht im Geringsten auf das Wesen des letzteren einzuwirken vermag; so bietet das vorliegende Capitel erst vollauf Gelegenheit, jenes Vergleiches wieder zu gedenken. Denn daß der Tact oder vielmehr die Tact-Eintheilung für eine Partitur in der That nichts Anderes, als jenes Netz für die Landkarte bedeute; daß der Tact als Mittel aufzufassen sei und nicht als Zweck; daß die Herrschaft desselben zu einer Schranke geworden, welche, willkürlich aufgethürmt, durch das innerste Wesen der Musik keineswegs bedingt schien: muß leider noch als anfechtbare Behauptung von Seiten der Zukunftsmusiker vertreten werden. Aber nur der Rhythmus bildet ein wesentliches Element der Tonkunst, und leicht zu findende, vorher erwähnte Beispiele zeigen, wie oft schon früher der Rhythmus mit dem Tacte in Zwiespalt gelegen. Als Kind dieses Zwiespaltes kennen wir die Synkopen, eine Schöpfung der Musik, welche in solchen Fällen fort und fort zu cultiviren sein dürfte, wo durch jenen Zwiespalt ein vom Künstler beabsichtigter Eindruck — sei es des Widerstrebenden, des Athemlosen, des leise Nachzitternden — erreicht wird. In jenen Fällen hingegen, wo das alte, besonders in der symphonischen Composition gültige Gesetz, nach welchem ein ganzer Abschnitt in einer Tactart abgesponnen werden muß, zu Synkopen treibt; wo der Componist, obwol ihn die Empfindung vom $^3/_4$ zum $^2/_4$ Tacte führt, der Gewohnheit zu Liebe fort und

fort synkopisch notirt: in jenen Fällen nun erklären wir es für selbstbewußte Täuschung, nicht offen mit der Sprache herauszugehen, unbedenklich einen Tactwechsel anzuzeigen. Unterstützt durch ein gekräftigtes, rhythmisches Gefühl, hat die neudeutsche Schule diese Offenheit sich angeeignet, von der neuen Freiheit Gebrauch gemacht, und zwar sehr häufig und in ausgedehntem Maße. Ja, es soll sogar zugestanden werden, daß wie auf harmonischem, so auch auf metrischem Gebiete Extravaganzen beliebt worden sind, welche in Schutz zu nehmen uns nicht beikommen kann. Das Princip hingegen glauben wir auch hier vertheidigen, die Willkürlichkeit des alten Gesetzes als unduldbar bezeichnen und angreifen zu müssen.

Es erübrigt nach all Diesem nun noch der formellen Streitigkeiten zu gedenken, die gewichtige Anklage, daß Seitens der neudeutschen Schule wüste Formlosigkeit für ein besonderes Kennzeichen der Genialität gehalten werde, in ihre Einzelheiten zu verfolgen und zu widerlegen. Allerdings hat die Schule, wie bereits erwähnt, mit den alten Formen der dramatischen und symphonischen Musik gebrochen; aber diese Thatsache giebt an und für sich noch keinem Kritiker das Recht, allgemein negative Schlüsse zu ziehen, total verdammende Urtheile zu publiciren. Würde nicht auch der Jünger einer anderen Kunst ungläubig staunen, wenn er den alten Satz, nach welchem der Inhalt die Form bestimmt, in der Tonkunst unter die angefochtenen versetzt sähe? Und doch scheint ein Axiom leider fort und fort bei den Musikern angefochten bleiben zu sollen, welches Poeten, Maler und Bildhauer schon längst als feststehend zu betrachten gewohnt sind.

Freilich ist in Hinsicht auf die dramatische Musik durch Wagner's große Erfolge die öffentliche Meinung bereits sehr wesentlich umgestimmt worden. „Tannhäuser" und „Lohengrin" hatten zu deutlich das Widersinnige in der alten Opernform erkennen lassen; des Meisters Talent, große Formen zu schaffen mittelst der principiell aufgestellten Festhaltung von Hauptmotiven, ausgedehnte musikalisch einheitliche Scenen hinzustellen statt einer Aneinanderreihung lyrischer Musikstücke, hatte die Herzen der Nation zu sehr gewonnen, um dieser formellen Neuerung nicht eine begeisterte Aufnahme zu sichern.

Die oben erwähnten Anklagen richteten sich demgemäß mehr gegen die Instrumental-Musik und die auf diesem Felde erfolgte Neugestaltung der symphonischen Formen; ein Wagniß, welches der von der neudeutschen Schule angebahnte Cultus der Programm-Musik selbstverständlich mit sich bringen mußte. Denn so mannigfach auch Beethoven schon diesem Cultus gehuldigt hatte, blieb der große Meister doch mehr bei der Schilderung von Stimmungen, Leidenschaften, Regungen des menschlichen Herzens stehen, offenbarte sich mehr als Lyriker, denn als Ependichter, und konnte somit im Wesentlichen der bestehenden Form Genüge leisten. Allerdings nur im Wesentlichen; gedenken wir der zahlreichen Abweichungen, welche in der Eroica, der Cmoll-, der Pastoral-Symphonie, den Claviersonaten sich vorfinden — Abweichungen, die noch dazu bei wirklich epischer Schilderung, wie eine solche in der großen Leonoren-Ouverture sich offenbart, fast zu einer totalen Umgestaltung der Form führten. Kein Wunder also, daß das vorwiegend Epische unserer heutigen instrumentalen Kunst diese Umgestaltung endlich wünschenswerth erscheinen ließ und zum Durchbruch trieb. Um so mehr als auch diese formelle Revolution unmerklich sich vollzog, als auch hier nur das Nicht-Sehenwollen der Kritik für Willkürlichkeit ausgab, was einzig und allein als Consequenz zahlreicher, behutsam untergrabender Vorarbeiten verstanden sein wollte. Oder sollten etwa die Mendelssohn'schen und Gade'schen Concert-Ouverturen gar keine Abweichungen von der Ueberlieferung aufzuweisen haben, Schumann's erste Periode, Chopin's gesammte Thätigkeit in keine Beziehung mit der Neugestaltung der formellen Technik zu setzen sein? Mußten nicht die sich häufenden Erweiterungen der Harmonik, das allmälige Verschwinden der diatonischen Schreibweise derartige Abweichungen unvermeindlicher Weise nach sich ziehen?

Gleichwol könnten die Gegner uns einwerfen, daß mit der bewiesenen Unhaltbarkeit des Alten blos die negative Seite der Frage erklärt, für ein consolidirtes Neue keineswegs Garantie gegeben sei; es käme demnach darauf an, näher zu bezeichnen, wodurch der Sinn für schöne formelle Gestaltung sich zu documentiren habe. Jedenfalls, das ist unsere Ueberzeugung, nicht durch das Festhalten an irgend einer bestimmten Form, sondern durch das Zusammenwirken von Eigenschaften, welche, je nach der Natur des darzustellenden Stoffes, in verschiedenartigster Weise sich zu äußern vermögen. Einheit, Ebenmaß und Fluß, diese drei erscheinen uns als die nothwendigen Factoren, deren ein Componist nicht entrathen kann, ohne formlos zu werden; deren Zusammenwirken aber auch vollständig genügt, um abgerundete, ästhetisch wohlthuende Kunstformen zu erzeugen. Denn so reich auch der musikalische Inhalt gestaltet sein möge, wird doch der Sinn für Proportion ein Ueberwiegen des Nebensächlichen zu verhüten, der Sinn für Einheit die nöthige Concentration herzustellen wissen. Jenes Abreißen und Zerstückeln aber, welches, wenn auch in übertriebener Weise, doch noch mit dem meisten Rechte der Zukunftsmusik zum Vorwurf gemacht worden ist, erscheint ebenfalls unmöglich, sobald der Componist fließend zu schreiben, die einzelnen Theile glatt zu verbinden gelernt hat. — Wie schon früher erwähnt, ist durch die principiell festgestellte thematische Arbeit die Einheit der Schöpfung gesichert worden; denn selbstverständlich muß ein Hauptgedanke, welcher in den verschiedenartigsten Umwandlungen stets wieder vor Augen geführt wird, den Eindruck des Zusammenhanges und der Abgeschlossenheit hervorrufen. Aber auch die Ebenmäßigkeit des Ganzen wird durch ein solches Régime des Hauptmotivs außer Frage gestellt, da in keinem Falle ein auch noch so breit ausgeführtes Nebenthema, gegenüber jenen stetigen Wiederholungen des Grundgedankens, sich zu überheben vermag, und da uns der Fluß, die Glätte als eine Eigenschaft erscheint, welche bei manchen Werken der Schule in der That zu vermissen ist, und deren Mangel von uns keineswegs als Vorzug empfunden werden kann. Gleichwol wird ein solcher Mangel sich fast bei allen Künstlern, die etwas Neues erstreben, entdecken lassen und in Kunstperioden großer Gährungen auf nachsichtige Beurtheilung begründeten Anspruch haben.

Einen letzten Trumpf könnten allerdings die Gegner noch ausspielen, wollten sie die Urheberin aller formellen Neugestaltungen, die Programm-Musik an und für sich, in Frage stellen. Doch würde hiergegen die Praxis der Schule als vorzüglichste Waffe sich offenbaren, ein Hinweis auf frühere Versuche in dieser Richtung kaum erforderlich sein.

In der That halten auch wir jene musikalischen Schöpfungen für unstatthaft, welche einer beigegebenen Erklärung absolut nicht entrathen können, um überhaupt eine Wirkung zu äußern. Zu diesen Werken sind aber, einzelne auch auf diesem Gebiete vorkommende Ausnahmen preisgegeben, die symphonischen Tondichtungen der neudeutschen Schule sicherlich nicht zu rechnen. Das Princip der thematischen Arbeit, welches,

wie vorhin angedeutet wurde, den nöthigen formellen Zusammenhang wahrt, macht es nämlich andrerseits auch möglich, mit rein musikalischem Interesse Werke zu betrachten, welche die Illustrirung eines poetischen Programmes sich zur Aufgabe gestellt haben. Und um sogleich ein schlagendes Beispiel anzuführen, erlauben Sie mir hier der Ihnen wohlbekannten „Préludes“ zu gedenken, welche in Hinsicht auf ihren poetischen Gehalt nur mit dem Programm in der Hand vollkommen gewürdigt werden dürften, rein musikalisch jedoch ein so schön abgerundetes, verständliches Ganze ergeben, daß jener Theil unseres Publicums, welcher bis heute thatsächlich nicht im Stande ist, aus einem beigefügten Programme Nutzen zu ziehen, doch mit großem Entzücken die Musik der „Préludes“ aufzunehmen gewußt hat.

Kunstwerke, welche demnach nur neue Genüsse schaffen wollen, ohne die bisher ersehnten und gebotenen in Frage zu stellen; Kunstwerke, welche außer der rein musikalischen Befriedigung jenen Hörern, die geistige Anregung verlangen, über das Gehörte philosophisch sich Rechenschaft zu geben wünschen, gleichfalls Etwas zu bieten wissen, scheinen uns einer weiteren Rechtfertigung nicht zu bedürfen. Denn auch der unselten gehörte Einwurf, die vorhergegebene Erklärung verkümmere den freien seelischen Genuß, will jetzt nicht mehr recht verfangen, da jenen Hörern, welche durchaus nichts Anderes, als absolute Musik vernehmen wollen, das Ueberschlagen des Programmes freisteht; und da ferner die Beigabe einer einfachen Ueberschrift, wie solche zum Beispiel die drei Sätze der Faust-Symphonie an der Stirn tragen, den Malern zur Erläuterung eines jeden Historienbildes seit undenklicher Zeit unerläßlich erschienen ist, was in der bildenden Kunst gewiß niemals für ein Zeichen unkünstlerischer Extravaganz gegolten hat.

Die wesentlichsten Anklagen, welche gegen die neudeutsche Schule erhoben worden, glauben wir hiermit beleuchtet zu haben. Und ohne eines total überzeugenden Eindrucks uns versichert zu halten, hoffen wir doch, daß das von Flecken gereinigte Bild der Zukunftsmusik und ihres Strebens nicht mehr im Lichte der Unkunst, Impietät und Zügellosigkeit vor Ihren Augen stehen werde. — Während die älteren Meister aus der starren Regel heraus zur fessellosen Freiheit strebten, ihre künstlerische Thätigkeit mit der Theorie im Kampfe lag und einen oppositionellen Charakter trug, wird die Aufgabe der freigewordenen Kunst in dem Streben nach weiser Selbstbeschränkung zu suchen sein, als eine conservative sich zu offenbaren haben. Alles thun zu können, muß den Künstlern freilich unbenommen bleiben, eine feine Geschmacksbildung aber mit um so größerer Strenge von ihnen gefordert werden, damit die Freiheit nicht in Willkür umschlage, die für so manche Aufgaben erforderliche Einfachheit und Keuschheit der Empfindung nicht verloren gehe.

Bedeutend erleichtert würde freilich die beschleunigte Erfüllung dieser Forderung werden, falls die Gegner in Kunst und Presse sich entschließen wollten, ein Verdächtigungs-, Verleumdungs- und Verfolgungs-System aufzugeben, welches die angegriffene Schule zwar nach innen gekräftigt, nach außen aber verbittert hat, und die Schuld mancher Extravaganzen einzig und allein auf seine Rechnung schreiben mag. Denn obwol es leider ein Ding der Unmöglichkeit scheint, mittelst der lebenden Künstler die todten wieder ins Leben zu rufen, so folgt doch keineswegs mit Nothwendigkeit daraus, daß man nun verpflichtet sei, den Lebenden mittelst der Todten das Leben zu verkümmern. Die seligen Träume vom zweiten Mozart und zweiten Beethoven, welche beiläufig fast eine Unzufriedenheit mit dem noch nicht vollständig genügenden ersten zu verrathen scheinen, mögen denn endlich einmal ins Reich der Nacht zurückkehren. „Tempora mutantur“ singt der Lateiner; et nos? könnten wir aber fragen, wenn das neunzehnte Jahrhundert statt seiner ihm eigenthümlichen Genies die treue Copie eines Haydn oder Händel erstehen sähe. Et nos mutamur in illis — jede Zeit schafft sich ihr eigenes Kunstideal, jeder Abschnitt findet seine entsprechenden Geistesheroen. Ob diese nun unvergängliche Werke zu schaffen, im Laufe der Jahrhunderte einen großen Ehrenplatz zu behaupten im Stande sein werden, ist eine Frage, deren Beantwortung die Geschichte zu übernehmen hat und von den Zeitgenossen unmöglich mit Bestimmtheit gegeben werden kann. Allgemein absprechende Urtheile aber sind von der Geschichte bereits so oft dementirt worden, daß vor solchen zu warnen als ein sehr gerechtfertigtes, begründetes Unternehmen sich herausstellen dürfte.

Ob jedoch die musikalischen Koryphäen unserer Zeit ein Anrecht haben auf Duldung ihrer Individualität, Aufführung ihrer Productionen und Anerkennung ihres Strebens, ist für uns bereits keine Frage mehr. Denn Originalität und frisches Leben wohnt der sogenannten neudeutschen Schule unleugbar inne; und eine jede Schule, sobald sie wirklich Neues bietet und Leben verräth, wird Recht behalten gegen die Copisten der Classicität; selbst für den Fall, daß ihre Leistungen auch nie zu der Höhe sich zu erheben vermöchten, welche Productionen der verflossenen Periode zu erreichen wußten. Denn wie Carl Maria v. Weber, dessen künstlerische Individualität keineswegs mit den classischen Größen sich zu messen vermochte, doch Recht that, einen neuen Weg einzuschlagen, anstatt im Bunde mit Weigl und Winter als entbehrlicher Bruchtheil Mozart's zu erscheinen: so waren auch die Componisten der neuesten Zeit vom richtigen Gefühle geleitet, als sie die nutzlose Copirung vorhandener Meisterleistungen vertauschten mit dem Streben nach neuen Bahnen.

Und wie der Schöpfer des „Freischütz“ Schiller's Spruch, welchen wir bei Beginn unseres Vortrags citirten, getrost für sich in Anspruch nehmen konnte; so dürften auch die Häupter der neudeutschen Schule sich gestatten, im Hinblick auf die Scheinbelebungsversuche classischer Kunst, mit Selbstbewußtsein auszurufen:

Nur der Lebende hat Recht.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Dresden, 18. August. Gestatten Sie mir heute ausnahmsweise einen kleinen Eingriff in die Rechte Ihres hiesigen Berichterstatters. Gestern hier angekommen, hatte ich das Vergnügen, sogleich einer Vorstellung des „Lohengrin“ beizuwohnen, und die Versuchung, diese Lohengrin-Aufführung in wenigen skizzenhaften Strichen mit der an der Wiener Hofoper zu vergleichen, ist für mich zu lockend, als daß ich mich ihr entziehen könnte. — Tichatscheck und Ander sind beide ohne Frage bedeutende Künstler, aber vollständige Gegensätze. Ersterer be-

tont vorzugsweise das realistische, Letzterer das idealistische Moment. Um so viel tiefer nun der ganze Charakter des Lohengrin im Idealismus wurzelt als im Realismus, um so viel höher scheint uns Ander's Leistung jene Tichatscheck's zu übertreffen. Tichatscheck wird aber — ganz bestimmt — ein gerade um so viel besserer Tannhäuser sein als Ander, weil sich bei diesem Charakter das Verhältniß umkehrt. In der That hat mich Ander's Tannhäuser niemals gänzlich zu befriedigen vermocht, während sein Lohengrin mich stets mit Entzücken erfüllt. Tichatscheck's Lohengrin ist eine bedeutende Leistung, aber sein Tannhäuser muß — das zeigt mir der Lohengrin — viel bedeutender sein. — Frau Bürde-Ney läßt sich mit Frau Dustmann nicht vergleichen. Gegen Frau Dustmann gehalten, steht die hiesige Darstellerin der Elsa sehr im Schatten; dagegen haben wir in Wien keinen Mitterwurzer. Bekanntlich singt Beck nicht mehr den Telramund (und wenn er ihn auch sänge, so sänge er ihn eben nur, spielte ihn aber nicht), und Hr. Rudolph ist als Telramund ziemlich ungenügend. Aber Hr. Mitterwurzer ist ein Künstler von hoher Bedeutung, und ich kann sagen, daß ich den Telramund eigentlich gestern zum ersten Male richtig und lebendig auffassen und darstellen gesehen habe. Vorzüglich muß ich hervorheben die Scene mit Ortrud zu Anfang des zweiten Actes und sein Herausstürzen aus dem Münster zu Ende dieses Actes. — Frau Krebs-Michalesi ist eine würdige Repräsentantin der Ortrud, aber sie punctirt in ihrer Partie so viel, daß ihre Leistung dadurch bedeutend beeinträchtigt wird. Solche Punctationen sind, wenn sie sich so überwiegend geltend machen, ein Attentat auf den Componisten; und es kann vom rein ästhetischen Gesichtspuncte nur bedauert werden, daß man in der Tonkunst ohne Weiteres solchen Frevel begehen kann, den man in der Poesie gewiß nicht ungestraft wagen würde. Man denke sich einen Darsteller im „Faust" oder „Wallenstein", der ganz andere als die vom Dichter geschriebenen Verse declamirte. Allgemeines Entsetzen und Mißfallen wäre unausbleiblich; aber Richard Wagner oder irgend ein anderer Componist muß sichs gefallen lassen, daß man in seiner Oper uns Dinge sagt, von denen er Nichts weiß, daß man uns verzierte Figuren vorsingt, die er nicht componirt. — Seitdem Frau Csillag die Wiener Hofopernbühne verlassen, befindet sich die Ortrud in Wien in den Händen der Frau Ellinger, die hinter Frau Krebs zurücksteht. Bevor ich aber eine Ortrud höre, die nicht die Wagner'sche, sondern die Krebs-Michalesi'sche Ortrud ist, ziehe ich meines Theils die wenn auch weniger künstlerische, aber doch getreuere Ortrud der Frau Ellinger bei Weitem vor. Daß Hr. Freny weder unseren Schmidt, noch unseren Maierhofer, welche in der Partie des König Heinrich in Wien alterniren, erreicht, das wußte ich schon von früherer Zeit her, da ich Hrn. Freny noch von seiner Wirksamkeit an der Prager Bühne kenne. — So viel über die Einzel-Darsteller. Die Gesammtwirkung ist in Wien eine frischere, kräftigere, sowol was den Chor als auch was das Orchester anbelangt. Sehr unangenehm wirkten auf mich zwei große Striche, einer im Finale des ersten Actes und einer im Chor des zweiten Actes, wo sich die Edlen früh versammeln. Auch die Aufnahme von Seiten des Publicums ist in Wien eine pietätvollere als hier. Bemerken muß ich übrigens, daß „Lohengrin" hier seit Mai (wie ich höre) nicht gegeben wurde, und daß die gestrige Aufführung ohne vorhergegangene Probe stattfand. Aus diesem Umstande mögen sich auch die vielen textlichen Veränderungen erklären lassen, die wir vernahmen, sowie daß man den Souffleur sehr bedeutend hörte. Hätten wir — das ist das Resultat meines Urtheils — Hrn. Mitterwurzer in Wien, so könnte sich wol so leicht keine Lohengrin-Aufführung mit der Wiener vergleichen lassen.

Eduard Kulke.

Dresden. Unser Hoforganist Johann Schneider feierte am 21. August sein goldenes Amtsjubiläum. Schon mehrere Tage vorher waren Schüler und Freunde des Meisters bemüht, dieses Fest nicht nur zu freudiger Erhebung zu gestalten, sondern auch ein bleibendes Denkmal ihrer Liebe und Dankbarkeit zu gründen. Es wurde dem zu Folge dem Jubilar eine Stiftungsurkunde überreicht, durch welche befähigten Söhnen des Lehrerstandes, die sich dem höheren Orgelspiel widmen wollen, eine namhafte Unterstützung zu Theil werden kann. Ein großes Concert in der Frauenkirche fand zu diesem Zweck, sowie zu Ehren des Meisters schon vier Tage zuvor statt, und wurde durch die ausgezeichnete Leistung des mitwirkenden Leipziger Pauliner-Gesangvereins wesentlich gehoben; nicht minder durch das Orgelspiel des Organist Merkel, eines der begabtesten Schüler des Jubilars. Daß dabei Friedrich Schneider's 100. Psalm zur Aufführung gelangte, war ebenso natürlich als zweckentsprechend. — Zahlreiche Schüler von Nah und Fern waren theils erschienen, theils in geeigneter Weise vertreten; und es war die Menge der überreichten Festgaben, Ehrentafeln und sonstigen Auszeichnungen so groß, daß eine Aufführung derselben hier unthunlich ist. Die Hauptfestlichkeit fand in den Räumen der Dreyßig'schen Singakademie statt, welcher der Jubilar so lange ruhmreich vorstand. Hier wurde ihm das Ritterkreuz des sächsischen Albrechtsordens und das Doctordiplom der philosophischen Facultät zu Leipzig behändigt. Es waren zwei Festabende nöthig, um allen Denen Gelegenheit zu geben dem geliebten Meister näher zu treten, die sich in dankbarer Liebe dazu angemeldet. Geistig frisch und hochbeglückt dankte der Jubilar für die so überraschend reiche und, wie er sich ausdrückte, unverdiente Ehre. Den über ihn gekommenen Segen suchte der Greis in dem frommen Sinne seiner in Gott ruhenden Eltern und Lebensgefährtin; auf deren Gräber lege er den Dank für diese Tage nieder. — Zu Altgersdorf bei Zittau am 28. October 1789 geboren, besuchte Johann Schneider von 1801—1810 das Gymnasium zu Zittau, dann die Universität Leipzig, wo er sich dem Studium der Jurisprudenz widmete, jedoch schon am 21. August 1811 an seines Bruders Friedrich Stelle zum Organisten an der Universitätskirche ernannt wurde; in gleicher Eigenschaft 1812 nach Görlitz berufen, blieb er daselbst, bis er am 12. December 1825 den Wirkungskreis antrat, in dem er noch jetzt in ausgezeichneter Weise thätig ist und noch lange thätig sein möge.

Paolo.

Wien, 23. August. Das mehr oder minder leibliche Gezwitscher der Zugvögel dauert auf unserer Bühne noch fort, obgleich, mit Ausnahme Ander's, die Häupterzahl unserer heimischen Sänger bereits wieder voll ist; doch macht der lästige Ausnahmezustand Miene, einem festeren status quo die Stelle räumen zu wollen. Opern wie „Don Juan", die „Zauberflöte", der „Fliegende Holländer" und die unvermeidlichen „Hugenotten" haben — um mich altjuristisch auszudrücken — wenigstens theilweise das beneficium restitutionis in integrum wieder erfahren. In letzterer Oper figurirte der neulich schon sattsam gewürdigte Gast Stighelli mit kargen Stimmresten und einem seinen früheren Leistungen weit nachstehenden, weil auf Schrauben gestellten Spiele. Dasselbe ist über dieses mehr versprechenden als erfüllenden Darstellers Arnold in Rossini's „Tell" zu bemerken. Auch „Fidelio" ist einer Wiedereinsetzung in einen längstverjährten Stand — wenigstens nach einer Richtung hin — theilhaftig geworden. Hr. Erl, das bemooste Haupt unserer Tenoristen von Gottes Gnaden, sang nämlich, nach einer nahe an zwei Decennien grenzenden Pause, wieder einmal den Florestan. Weiterhin habe ich das Auftreten eines gewissen Hrn. Eghart im „Troubadour" zu erwähnen. Sein Graf von Luna machte einen nicht eben günstigen Eindruck. Im Spiele außerordentlich befangen, ja geradezu unbeholfen, hat Hrn. Eghart's sonst nicht übler Bariton an diesem Abende bald durch Ueberschnappen, bald durch falsche Intonation dem Sänger wie den Zuhörern so manchen bösen Streich gespielt. Um das Maß der Sänger- und Mimen-Rigorosen, namentlich der Baritonisten, auf den Brettern unseres Hofoperntheaters endlich voll zu machen, gastirt an dieser Bühne jetzt noch ein gewisser Hr. Simon aus Wiesbaden. Als Jäger oder Prinzregent im „Nachtlager" und als Anton Doustalo in „Linda von Chamounix" zeigte er sich in Gesang und Spiel Zug für Zug maßvoll anständig, des gesprochenen Wortes vollkommen Herr in Bezug auf Deutlichkeit wie auf grammatikalisch-prosodische Richtigkeit der Betonung, endlich auch durch ein empfehlendes Aeußere begünstigt. Leider läßt seine stimmliche Naturanlage fast Alles zu wünschen übrig; denn in der tieferen Mittellage fast klanglos, spricht dieser Pseudo-Bariton selbst in seinen besten Chorden, also in jenen, die sich schon dem eigentlichen Tenortypus nähern, keineswegs wohlthuend an. Es ist ein unseliges Mittelding von Rauhheit und Schwäche, das an dieses Gastes natürlicher Sangesbegabung störend wirkt.

S.

Frankfurt a. M. Die Fluth unserer Winter-Concerte durchbrach auch dies Mal die Schranken, welche der Frühling ihr gesetzt; denn das Reich des Boreas hatte nicht Raum, die Lust und Noth so vieler musikalischen Productionen zu beherbergen, die sich alle zum Ausgange hindrängten und das Freie suchen mußten. Eine Feier aber, die sich an keine Zeit zu binden hat, veranstaltete am 9. April (dem Todestage Messer's) der Cäcilien-Verein zum Gedächtniß ihres Meisters. Aufgeführt wurden: Cherubini's „Requiem", eine Motette Messer's, eine Nummer aus „Paulus" und ein achtstimmiger Chor aus der Passion, worauf Prof. Weismann „Worte der Erinnerung an den Hingeschiedenen" sprach, die von Herzen kamen und deshalb auch zum Herzen drangen. Bald hernach gab derselbe Verein die Vocal-Messe für Chor und Solostimmen von Hauptmann, Trauermarsch, Chöre und Arioso aus Händel's „Saul" und den 42. Psalm von Mendelssohn. Auch veranstaltete der Cäcilien-Verein eine Subscription für ein Denkmal Messer's, nachdem für dessen Waisen redlich gesorgt war. — Der Rühl'sche Verein trat ebenfalls hervor mit Bach's Cantate „Du Hirte Israel", Chören aus „Jephta" von Carissimi, einem Gebet von Mendelssohn, dem Salve regina von Hauptmann, einem Chor von Schnyder v. Wartensee, der Missa in C von J.

Haydn, und hatte damals wol nicht geahnt, daß er bald darauf in ähnlicher Weise das Abschiedsconcert seines verehrten Mentors feiern würde. Kühl hat bekanntlich die Direction des Mainzer Gesangvereins übernommen, und bereits am 29. Juli fiel in einer Generalversammlung die Wahl eines neuen Directors auf Hrn. Franz Friedrich von hier, welcher, ein Schüler Messer's, dabei tüchtiger Pianist und Orgelspieler, während dessen Krankheit den Cäcilien-Verein geleitet hatte. Unsere in diesen Blättern schon früher ausgesprochene günstige Meinung von diesem jungen Künstler ist mithin durch diese Wahl gerechtfertigt. — Seiner unsern Lesern bekannten Tendenz getreu, führte der Opernverein der HH. Lichtenstein und Schmidt an zwei Abenden „Das befreite Jerusalem" von Rhigini, den dritten Act aus Lachner's „Catharina Cornaro" und „Die Vestalin" von Spontini auf. Obgleich für einen Dilettanten-Verein die Aufführung letzterer Oper, namentlich in Bezug auf Chöre und Recitative, ein gewagtes Unternehmen war, so überraschte sie in der That doch durch Kraft und Präcision, obgleich manche Tempi weniger im Oratorienstyl hätten genommen werden müssen. Namentlich zeugten die Partien des Licinius, der Julia und der durchgreifende Alt der Oberpriesterin von einer Schule, die in der That den Künstler nicht vermissen ließ. Sie kennen übrigens meine Ansicht über einen gebildeten Dilettantismus, der mit dem Künstlerthum wol Hand in Hand gehen kann, dabei aber noch die Freiheit des Schaffens voraus hat. — Das Concert der Harfenistin Bertha Eichberg fand, trotz der vorgerückten Jahreszeit, doch viele Theilnahme. Die Künstlerin verbindet mit sicherer Fertigkeit ein tiefes Gefühl und überläßt sich in ihrem Spiel jener phantastischen Schwärmerei, welche gerade die Harfe verlangt, obgleich man sie die königliche nennt. Dieses Urtheil rief die Künstlerin vorzugsweise in Parish Alvar's Romanze und in Godefroi's „Der Traum" hervor. Einen schönen Effect brachte die Vereinigung der Harfe mit dem Harmonium, das Hr. Breitenstein trefflich behandelte, sowie mit Violine und Violoncello hervor. — Ferner gaben noch Concerte die schwedische Sängerin Beate Juringius, die Pianistin Emma Suppus, unser alter pensionirter Fagottist J. N. Lindner, alle bereits Ihren Lesern bekannt, und ein junger aus Frankfurt stammender Geiger, Hr. Adolph Schmidt, der einen schönen Ton besitzt und zu schönen Hoffnungen berechtigt. — So viel mir bekannt, ist in Bezug auf Concerte bis jetzt noch keines in Angriff genommen, und der Monat August dürfte friedlich vorübergehen; allein die Luft ist schwül, und fernes Wetterleuchten scheint schwere Gewitter anzukündigen. Ich bin auf Alles gefaßt. Erasmus.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Richard Wagner und Anton Rubinstein sind seit einigen Tagen in Wien angelangt.

Im September wird Frl. Artôt in Prag gastiren; auch die Bouffes parisiens erwartet man daselbst noch in diesem Jahre.

Der interimistische Dirigent des Berliner Domchores, Musik-Dir. v. Herzberg, hat sich auf einige Wochen nach St. Petersburg begeben, um die Leistungen des durch Bortniansky und Alexis v. Lvoff zu einer hohen Stufe der Vollendung entwickelten kaiserl. Kirchenchores kennen zu lernen.

Am 16. August hatten Frl. Dory, erste Sängerin am Theater San Carlo zu Neapel, der Baritonist Hill, Alfred Jaell und der Violoncellist Seligmann ein großes Vocal- und Instrumentalconcert im Cursaale zu Homburg veranstaltet.

Die Altistin Frl. Jenny Meyer in Berlin ist für die nächste Gewandhaus-Saison gewonnen worden.

Frau Sophie Förster in Dresden ist unter sehr günstigen Bedingungen vom Meininger Hoftheater engagirt worden.

Frau Jenny Lind-Goldschmidt hat für nächste Londoner Saison ein Engagement zu Concerten in Exeter Hall angenommen; sie wird zu zehn verschiedenen Malen auftreten und erhält dafür ein Honorar von 1000 Guineen.

Musikfeste, Aufführungen. Den Theilnehmern am deutschen Künstlerfeste in Cöln zu Ehren war im großen Saale des Gürzenich auch ein Concert veranstaltet worden, welches sich eines zahlreichen Besuches freilich nicht rühmen konnte; es war ja eben eine Maler- und Bildner-Versammlung. Auch die deutsche Kunst ist leider bis jetzt so total zersplittert, daß eins vom andern Nichts wissen mag; und kommt es hoch, so vereinigen sich einmal die nächstverwandten Gilden. Das Programm brachte folgende Nummern: Halleluja von Händel; Ouverture zu „Oberon"; Byron's Hebräer-Gesang „O weint um sie", für Sopran-Solo, Chor und Orchester von Ferd. Hiller (das Solo sang Frl. Emilie Genast); Variationen für Pianoforte und Violine aus Op. 47 von Beethoven (von den HH. Hiller und v. Königslöw ausgeführt); drei Lieder von Mendelssohn, Weber und Hiller (vorgetragen von Frl. Genast); „Zigeunerleben" von Rob. Schumann; A dur-Symphonie von Beethoven.

Die „Choral Society" zu Norwich führte jüngst in ihrem zweiten Concerte in St. Andrew's Hall Händel's „Judas Makkabäus" auf.

Neue und neueinstudirte Opern. In Dresden wird Gounod's „Faust" am 31. August zur erstmaligen Aufführung gelangen, und zwar unter dem veränderten Namen „Margarethe".

Schliebner's „Graf von Santarem" wird dieser Tage in Kroll's Theater zu Berlin zur Aufführung gelangen.

Anton Rubinstein's Oper „Die Kinder der Haide" gelangt nun bestimmt in den ersten Tagen des September in Wien neueinstudirt zur Aufführung.

Das Wiener Hofoperntheater soll mit den Vorbereitungen zur Inscenesetzung von Gluck's „Armide" beschäftigt sein.

Die neuliche Aufführung des „Don Juan" durch die italienische Oper in London soll musterhaft gewesen sein. Die Hauptpartien waren in folgender Weise besetzt: Don Giovanni (Faure), Don Octavio (Tamberlik), Leporello (Formes), Masetto (Ronconi), Donna Anna (Sgra. Grisi), Donna Elvira (Mad. Csillag), Zerline (Sgra. Patti).

Literarische Notizen. Als Willkomm-Gruß zur Weimarer Tonkünstler-Versammlung hatte Rechtsanwalt Dr. Alphons Peucer ein hübsch ausgestattetes Heft von Poesien seines Oheims, des verstorbenen Geh. Rath Friedrich Schmidt, unter dem Titel „Musikalische Sonetten" (bei T. F. A. Kühn in Weimar) herausgegeben. Nur einzelne derselben sind bereits früher veröffentlicht worden, nämlich einige von den Sonetten auf Beethoven'sche Compositionen; die künstlerische Bedeutung dieser Gedichte zu untersuchen, ist hier nicht der Platz. Schmidt war einer der Letzten aus Alt-Weimar.

Soeben sind (bei Hermann Mendelssohn in Leipzig) erschienen: „Reisebriefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832." Als Herausgeber hat sich des Frühgeschiedenen Bruder, Paul Mendelssohn-Bartholdy, genannt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hr. Heinrich Schmit aus Moskau ist zum Professor für den Violoncello-Unterricht am Prager Conservatorium ernannt und sein Sohn, Hr. Alexander Schmit, in gleicher Eigenschaft für die niederrheinische Musikschule zu Cöln gewonnen worden. Es freut uns, daß dieser junge Künstler, den wir in voriger Saison kennen zu lernen Gelegenheit hatten, auf diese Weise die verdiente Anerkennung gefunden. Ebenso hat der Pianist Hr. Isidor Seiß aus Dresden ein Engagement nach Cöln erhalten.

Hr. Stolz, bisher in Hamburg, übernimmt den durch den Abgang des Hrn. Barbieri erledigten Posten eines ersten Capellmeisters am ständischen Theater zu Gratz.

Ferd. Sieber in Berlin, dem der Großherzog von Mecklenburg-Schwerin im verflossenen Frühjahre die kleine silberne Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft verlieh, hat soeben von demselben Fürsten die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Todesfälle. Am 18. August starb Hr. Julius Rozsavölgyi, Chef der Pester Musikhandlung Rozsavölgyi & Comp. und hochverdient als Förderer nicht nur der ungarischen, sondern auch der deutschen Musik in seinem Vaterlande.

Vermischtes.

Auch das Wiener Conservatorium hat die beantragte Einführung der herabgesetzten französischen Normalstimmung angenommen. Wir gedenken bei dieser Gelegenheit der sinnreichen Arbeit eines gewissen Emil Pfeiffer über die seit zwei Jahrhunderten allmälig stattgefundene Steigerung der Orchesterstimmung. Diese Arbeit hat die Form eines aufrechtstehenden Instrumentes, auf dessen Vorderseite sich eine Claviatur von neun Tasten befindet, die mit den verschiedenen Stimmgabeln in Verbindung stehen und auf vier übersichtlichen Tafeln die hauptsächlichsten Opern angeben, welche von 1680 bis 1859 auf der französischen Bühne zur Aufführung gekommen. Die „Armide" von Lully, die bei einer Stimmung von 810 Schwingungen der Stimmgabel gesungen ward, voran, kommen, wenn man die anderen Tasten nach einander anschlägt, in stets steigender Stimmung die acht folgen-

den Epochen, so 1784 die „Danaiden“ mit einer solchen von 818 Schwingungen, 1785 „Richard Löwenherz“: 820, 1799 „Adolph und Clara“: 838, 1807 „Die Vestalin“: 840, 1829 „Tell“: 860, 1831 „Robert der Teufel“: 865, 1833 „Le Pré aux Clercs“: 868, und endlich 1859 „Faust“ von Gounod mit 898 Tonschwingungen. Von 1807 bis 1859 ist demnach die Steigerung der Stimmung am stärksten gewesen, so daß ihr endlich durch die bekannte tiefere — aber ungenügend vertiefte — Stimmung des Diapason eine Grenze gesteckt werden mußte. In England scheint man sich jedoch für die in Frankreich adoptirte Normalstimmung von a=870 Schwingungen nicht entscheiden, sondern einen Antrag auf 828 Schwingungen für das 32füßige C, das dort als Stimmton in Gebrauch ist, annehmen zu wollen.

Zur Erinnerung an Staudigl beabsichtigt man in Wien eine Colossalstatue auf granitnem Piedestal zu errichten. Mit der Ausführung dieses Denkmals, das stützend vier Engel umgeben sollen, ist ein Hr. Pilz beauftragt. Der Kopf wird nach einem kurz vor Staudigl's Tode in Oel gemalten Portrait desselben modellirt.

Die Aussichten auf eine Verbesserung des Grazer Musiklebens haben sich nun doch nicht realisirt. Von den 225 Mitgliedern des dortigen Musikvereins hatten sich nur 31 bei der ausgeschriebenen Generalversammlung eingefunden; doch erklärten sich dieselben für beschlußfähig, stellten einen artistischen Director mit 600 Gulden Gehalt an, setzten mehrere Lehrergehalte fest, und — die alte Direction wurde fast durchgängig wieder gewählt. Also haben wir von dem steiermärkischen Musikverein auch in den nächsten drei Jahren, außer seinen mittelmäßigen Concerten, ein erfreuliches Lebenszeichen kaum zu erwarten.

Zu den Verdiensten des ins Privatleben zurückgetretenen Alexis v. Lwoff zählt besonders seine Harmonisirung der „griechischen Kirchengesänge“ in 13 Bänden, die „Instruction für die 300 Schüler im Kirchengesang“ und die Stiftung des Wittwen- und Waisenfonds der kaiserl. Kirchensänger.

Der „Sächs. Industrie-Zeitung“ schreibt man über die während der Weimarer Tonkünstler-Versammlung stattgehabte Ausstellung musikalischer Instrumente Folgendes:

Die Fabrik von J. und P. Schiedmayer zu Stuttgart hatte durch ihre Repräsentanten, die HH. Schwechten & Hetz zu Berlin, Harmoniums geliefert, welche den weit verbreiteten Ruf der schon wiederholt prämiirten Aussteller in vollem Maße rechtfertigten, und über welche der sowol als Orgelvirtuos, wie auch als Kenner der Technik und Mechanik von Orgelinstrumenten weltbekannte Prof. Töpfer in Weimar sich in der rühmlichsten Weise und zwar speciell ausgesprochen hat. Ueber ein Harmonium von Polisanderholz äußerte er Folgendes: „Dasselbe hat 4 Reihen Metallzungen in einem Umfange von 6 Octaven, wovon eine den 16 Fußton, zwei den 8 Fußton und eine den 4 Fußton giebt. Jede Reihe hat 2 Registerzüge, wodurch Baß und Discant von einander abgesondert werden können, so daß also zwischen Baß und Discant verschiedene Klangfarbe und Stärke der Töne stattfinden kann. Das Harmonium hat 8 Register zum Oeffnen und Schließen der Stimmen, 1 Register für den Tremulanten und 5 zur Nuancirung der Töne. Durch das Ziehen der Register können die Töne mehrerer Orchester-Instrumente nachgeahmt werden, wodurch ein sehr angenehmer Effect hervorgebracht wird. Das Instrument hat überdies eine so kunstgerechte Mechanik, daß der leiseste Anschlag die deutlichste Ansprache herdorbringt, und eine selten erreichte Präcision.“ — Ferner: ein Pedal-Harmonium aus derselben Fabrik, im Wesentlichen ebenso eingerichtet, hat noch den Vorzug, daß dasselbe wegen des damit verbundenen 16füßigen Pedals in Kirchen kleine 8füßige Orgelwerke ersetzen und daher namentlich kleinen Landgemeinden und zwar um so angelegentlicher empfohlen werden kann, als solche Instrumente einen bei Weitem geringern Raum einnehmen, als die Orgeln, und auch viel geringern Kostenaufwand verursachen. — Endlich noch ein kleines Harmonium, 4 Octaven haltend, von gleich präciser Ansprache, welches wegen seines geringen Umfanges unter ein Pianino oder ein Pianoforte geschoben werden kann, um mit der einen Hand Begleitung, mit der andern Melodie zu spielen. — Die eben beschriebenen Werke von J. & P. Schiedmayer sind nach den Töpfer'schen Erfahrungen bisher von anderen Fabrikanten noch nicht erreicht worden, und wir bedauern daher um so mehr, daß diese Fabrik nicht auch Harmonichorde und solche Pianinos mit ausgestellt hat, welche mit der neuen Einrichtung zum erleichterten Stimmen versehen sind.

Sodann waren aus der Fabrik von Schwechten & Hetz in Berlin selbst zwei Pianinos ausgestellt, über deren Effect sich der größte Meister des neuern Clavierspieles, Hr. Dr. Franz Liszt, dahin ausgesprochen hat: „daß dieselben einen überaus präcisen und elastischen Anschlag, sowie einen überraschend vollen, den gewöhnlichen Salonflügeln mindestens gleichkommenden Ton haben, welcher der feinsten Klangschattirung fähig und in allen Lagen sehr gleich sei.“ Wir hatten bisher namentlich gegen Pianinos gegründete Vorurtheile, da wir noch kein einziges Instrument gefunden hatten, welches unsere Ansprüche vollkommen befriedigte. Der Anschlag der uns früher bekannten Instrumente war gewöhnlich sehr zäh und unpräcis, der Ton war nicht nur schwach, unegal und für die Bässe gänzlich unzureichend, sondern auch die Stimmung ließ mancherlei zu wünschen übrig. In Betreff der Pianinos von Schwechten & Hetz fanden wir zunächst einen überraschend vollen, runden und in allen Lagen sehr egalen Ton, der Anschlag war so präcis und elastisch, wie man ihn nur bei Tasten-Instrumenten wünschen kann. Für die Sorgfalt der Verfertiger in Bezug auf die Stimmung mag der Umstand bürgen, daß das fragliche Instrument nicht nur einen halben Ton über dem Kammertone stand, sondern auch der längere Transport und das unausgesetzte Spiel der musikalischen Besucher während des Festes nicht im Mindesten auf die Reinheit der Stimmung influirte. — Die Pianinos von Graichen und von Mensing in Erfurt sind zwar gleichfalls beachtenswerthe Fabrikate, konnten aber doch die von Schwechten & Hetz an Tonfülle nicht erreichen; das von Graichen hatte jedoch einen angenehmen vollen, das von Mensing einen zwar angenehmen, aber schwächern Ton. Die beiden letzteren eignen sich mehr für Zimmer und zur Begleitung des Gesanges, während die Hetz'schen unbedenklich für Concertvorträge &c. zu verwerthen sind. — Endlich war noch von Hoppe aus Oberweimar ein recht gelungener Stutzflügel vorhanden, an dem die solide Bauart und der volle, angenehme Ton hervorzuheben ist.

Von Kruspe aus Erfurt waren an Blechinstrumenten: 1 Horn, 1 Trompete, 1 Posaune, an Holzblasinstrumenten: 2 Oboen, 1 Flöte, 2 Clarinetten ausgestellt, letztere nach französischer Methode gebaut, gut im Bau und Ton; von Beck in Weimar: 1 Clarinette, 1 Oboe, 1 Horn mit neuer Mechanik der Ventile, 1 Posaune und 1 Trompete, sämmtlich durch außerordentliche Sorgfalt im Bau und durch Noblesse des Tones sich auszeichnend. An dieser Trompete war ein, von Beck eigenthümlich construirter Dämpfer angebracht. Während nämlich gewöhnlich der Dämpfer in den Becher eingeschoben wird, wird dieser aus Messingröhren bestehende Dämpfer in den dritten Ventilzug eingeschoben; dies gewährt den Vortheil, daß man im schnellsten Tempo bei gleichmäßigem Blasen mit Naturton und gedämpftem Ton (Echoton) wechseln kann und daß dadurch die Trompete an ihrer eigenthümlichen Construction nicht verliert.

An Saiteninstrumenten hatte Höhne aus Weimar ausgestellt 1 Cello-Amati, eine Viola-Stradivarii, 1 Violine-Maggini, 1 Violine-Guarnerii, welche, vortrefflich imitirt, allen Anforderungen entsprechend und kräftig im Bau sind. Während vielfach das Fichtenholz zu Geigen durch Dämpfe präparirt wird, um frühzeitig einen angenehmen Ton zu erzielen, ist das Holz an diesen in seiner natürlichen Beschaffenheit, was den Vortheil längerer Haltbarkeit gewährt und wodurch der Ton an Stärke und Fülle gewinnt. Außer verschiedenen Bogen von Fernambuk mit silbernen und neusilbernen Garnituren waren noch 3 Schlagzithern in der allen Höhne'schen Fabrikaten eigenen Accuratesse und Sauberkeit ausgeführt. Auch von Wagner aus Erfurt waren zwei ältere Geigen zum Verkaufe ausgestellt. Bei Gelegenheit der zweiten Thüringer Gewerbeausstellung waren die Fabrikate von Beck und Höhne mit dem ersten, die von Kruspe mit dem zweiten Preise bedacht worden, womit sich auch die, bei der Instrumenten-Ausstellung anwesenden auswärtigen Sachverständigen vollkommen einverstanden erklärten.

Endlich sind noch der Originalität halber 5 Saxophons von A. Sax aus Paris zu erwähnen, welche einen, der Baß-Clarinette ähnlichen Ton haben und nach böhmischer Methode gebaut sind. —

Briefkasten.

A. F. Ihre Angelegenheit ist durchaus nicht übersehen worden. Sie müssen sich nur noch etwas gedulden.

☞ Hierzu Titel und Inhaltsverzeichniß des 54. Bandes dieser Zeitschrift.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 6. September 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 11.

Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar.

Bericht über die Verhandlungen zur Gründung des Allgemeinen deutschen Musikvereins

von

Richard Pohl.

Indem wir über den zweiten Haupttheil der Weimarer Versammlungstage, die Verhandlungen und Beschlüsse der anwesenden Tonkünstler, zu berichten haben, sei im voraus bemerkt, daß hier nur ein kurzer, das Wesentliche hervorhebender Auszug aus den dankenswerthen Unterlagen gegeben werden soll, welche Hr. Dr. Gille aus Jena, als Protokollführer der Versammlung, uns zur Verfügung gestellt hat, während die Mittheilung der vollständigen Protokolle erst in der von uns bereits angekündigten Brochure erfolgen wird.

Durch das Festprogramm eingeladen, hatte sich am ersten Festtage (5. August) früh 9 Uhr eine sehr zahlreiche Versammlung von Tonkünstlern und Musikfreunden im großen Saale des Weimarer Stadthauses eingefunden. Hr. Dr. Liszt begrüßte, als Vorsitzender des Weimarer Fest-Comités, die Versammelten in einer kurzen Ansprache, wobei er hervorhob, daß die Aufgabe sei, hier das in Leipzig bereits begonnene Werk der Gründung eines deutschen Musikvereins einmüthig und rasch zu vollenden. — Hierauf eröffnete Dr. Brendel, als der bei der vorigen Versammlung erwählte Alters-Präsident, die Sitzung mit seinem bereits in Nr. 8. dieses Bandes veröffentlichten Vortrag, der mit allseitiger Sympathie aufgenommen und am Schluß mit dem lebhaftesten Beifall beantwortet wurde. Da Dr. Brendel zugleich Verfasser des Statut-Entwurfs war, mithin bei den nun folgenden Berathungen als Referent zu fungiren hatte, so beantragte er für die Dauer der Debatten die Wahl eines anderen Vorsitzenden. Im Einverständniß mit dem Fest-Ausschuß schlug Dr. Brendel Hrn. Musik-Dir. Köhler aus Königsberg, durch dessen Antrag bei der Versammlung von 1859 der erste Anstoß zur Gründung eines Musikvereins gegeben worden war, zum Vorsitzenden vor. Musik-Dir. Köhler wurde durch Acclamation sofort erwählt; ebenso gab die Versammlung ihre Zustimmung durch Acclamation zu erkennen, daß dem als stellvertretenden Vorsitzenden und Bericht erstattenden Secretair bei der ersten Tonkünstler-Versammlung fungirenden R. Pohl (welcher zugleich Schriftführer des Weimarer Fest-Ausschusses war) dasselbe Amt auch diesmal übertragen werde. Hr. Oberapellationsgerichts-Secretair Dr. Gille aus Jena (Vorsteher der akademischen Concerte und der akademischen Liedertafel daselbst) wurde ersucht, die Führung der Protokolle zu übernehmem. Sämmtliche Herren nahmen die auf sie gefallene Wahl dankend an*).

Hierauf forderte Musik-Dir. Köhler die Versammlung auf, ungesäumt zu der Berathung der Statuten überzugehen, und ersuchte den Referenten Dr. Brendel den Vortrag zu beginnen. Der hierbei als Vorlage dienende Statut-Entwurf (in Nr. 11. Band 53. der „Neuen Zeitschrift für Musik" von 1860) wurde den Anwesenden übergeben, worauf Dr. Brendel zunächst bemerkte, daß er bereits mehrere Male um vorherige Einsendung etwaiger Vorschläge oder Zusätze zu seinem Entwurfe aufgefordert, bis jetzt aber noch keine Beiträge erhalten habe; weshalb er seine Aufforderung nochmals wiederhole. — Da Niemand das Wort verlangte, beantragte er, sofort zur Debatte über die einzelnen Paragraphen überzugehen. Nach erfolgter Zustimmung der Versammelten wurden die beiden, den „Namen und Zweck des Vereins" im Allgemeinen betreffenden, einleitenden Abschnitte (Seite 89 u. 90 sub I. u. II. bis ad A.) als selbstverständlich angenommen, so daß sofort zur Verlesung des Abschnittes sub A 1. (Seite 90, Spalte 1) übergegangen werden konnte.

Auch dieser Abschnitt („Tonkünstler-Versammlungen an verschiedenen Orten, verbunden mit Aufführungen") rief seinem wesentlichen Inhalte nach keine Debatte hervor, gab jedoch natürliche Veranlassung, bereits hier über den Ort, an welchem die nächste Versammlung stattfinden könnte, sich auszusprechen. Es wurden die Städte: Prag, Berlin und Stuttgart, dann Carlsruhe und Wien nach einander in Vorschlag gebracht, wobei sich schließlich die überwiegende Majorität für

*) Von gewisser, der Tonkünstler-Versammlung keineswegs günstig gesinnter Seite sind Bedenken gegen dieses einfache Wahlverfahren erhoben worden; man hat darin eine Octroirung finden wollen. Abgesehen davon, daß bei der den Versammlungen zugemessenen kurzen Zeit jede formelle Weitläufigkeit (wozu die Abstimmung durch Wahlzettel sicher gehört) vermieden werden mußte, ist dieses Verfahren auch ein parlamentarisch durchaus correctes, wie man z. B. aus den Berichten des in Dresden vor Kurzem versammelten zweiten Juristentages ersehen kann.

Prag erklärte, um so mehr, als Prag bereits bei der Leipziger Versammlung von 1859 in Aussicht genommen worden war. Selbstverständlich konnte hierin nur der Wunsch der Versammlung seinen angemessenen Ausdruck finden, da ein definitiver Beschluß um so weniger gefaßt werden konnte, als Prag diesmal durch kein anwesendes Mitglied vertreten war, überhaupt aber, ohne vorhergegangene Erklärung von Seiten der maßgebenden Persönlichkeiten in der gewählten Stadt, direct bestimmende Schritte nicht zu unternehmen waren. Dem zu wählenden Ausschuß der Tonkünstler-Versammlung wurde demgemäß die entsprechende Einleitung der Unterhandlungen in dieser Angelegenheit übertragen.

Der Abschnitt sub A 2 (Seite 90, Spalte 2) — „Veranstaltung von Aufführungen durch Vereinsmitglieder an den Orten ihrer Wirksamkeit" — wurde angenommen mit der Modification, daß die Worte: „wenn dieselben von Wichtigkeit sind" in: „wenn dieselben dem Comité von künstlerischer Wichtigkeit erscheinen" umgeändert wurden; sowie mit den Zusätzen:

a) daß die betreffenden Programme und mitwirkenden Kräfte dem Comité vorher mitzutheilen seien, und

b) daß die Vereinscasse eine bestimmte Tantième von allen künstlerischen Unternehmungen zu erheben habe, bei welchen der Verein eine Unterstützung gewähre.

Letztere Bestimmung wurde auch auf den folgenden Abschnitt 3 („Druck neuer Werke" betreffend) ausgedehnt, sowie demselben beigefügt: daß die, bei den Versammlungen zur Aufführung gebrachten Werke das nächste Anrecht auf Veröffentlichung durch den Verein haben sollten; endgültige Entscheidung, ob ein Werk zur Herausgabe geeignet sei, aber dem Comité überlassen bleibe.

Der Abschnitt 4 („Unterstützung Einzelner, zum Zweck weiterer Ausbildung") gab Veranlassung zu längeren Debatten. Hr. Hofpianist von Bülow beantragte Streichung der Worte: „höchstens ausnahmsweise, bei ganz unzweifelhaft sich documentirendem Talent" (Seite 91, Spalte 1, Zeile 2 u. 3); sowie er als Vorbedingung jeder Unterstützung vor Allem Leistungen verlangte. — Nach mehrfachen Verhandlungen, welche zu keinem präcisen Resultate führen zu wollen schienen, faßte die Versammlung den Majoritätsbeschluß: „daß die genauere Präcisirung dieses vierten Abschnittes, namentlich die Untersuchung, welcher Theil seiner Bestimmungen unter A" (Künstlerische Zwecke), „welcher Theil aber unter B" (Unterstützungszwecke, zu rubriciren sei, der Commission für Redaction der Statuten zu überweisen sei. Als Vorbedingung einer zu ertheilenden Unterstützung sei aber jedenfalls festzuhalten, daß der zu Unterstützende sich bereits durch bewährte Leistungen hervorgethan habe, wogegen eine Unterstützung junger, noch nicht fertiger Talente aus Vereinsmitteln nicht eintreten solle."

Abschnitt 5 (Seite 91) über „Preisaufgaben" wurde unverändert angenommen. Als Erläuterung und nähere Ausführung der Abtheilung ad B („Unterstützungszwecke,") war ein besonderer Entwurf in sechs Paragraphen ausgearbeitet worden, welcher, in einem Separatdruck vervielfältigt, an die Anwesenden vertheilt wurde. Die Berathung über diese Specialfrage ward jedoch auf später vertagt, um bei der Kürze der Zeit zunächst über den dritten Haupttheil der Statuten, „die Organisation des Vereins" betreffend, die erforderlichen Beschlüsse fassen zu können.

Nach einem erläuternden Vortrag des Referenten Dr. Brendel über diesen Haupttheil der Statuten, wurde Abschnitt 1 (Seite 91, Spalte 2) des Entwurfs, den „Vorstand" betreffend, mit der von Hrn. Oberlehrer Hoffmann aus Glauchau vorgeschlagenen Modification: „daß nur ein Hauptvorstand, dessen Centralpunct Leipzig sei, gewählt werden solle," von der Versammlung angenommen, indem die specielleren Bestimmungen über die Organisation des Vorstandes (dem Vorschlag im Statut-Entwurf entsprechend) diesem selbst als innere Angelegenheit überlassen wurden. In Betreff des 2. Abschnittes (Seite 92, Spalte 1), „Berechtigung zur Mitgliedschaft," wurde zunächst auf Antrag des Referenten zum Beschluß erhoben: „daß auch Nichtdeutsche Mitglieder des Vereins werden können, aber als Vorstandsmitglieder nicht wählbar sind." Ueber weitere Berechtigung zur Mitgliedschaft entspann sich eine längere Debatte, an welcher die HH. Dr. O. Bach aus Wien, Musik-Dir. Rabe aus Lenzburg in der Schweiz, Carl Fuchs aus Berlin, Oberlehrer Hoffmann aus Glauchau, Pfarrer Steinacker aus Buttelstedt, Pianist Blaßmann aus Dresden und Seminarlehrer Lehmann aus Elsterwerda sich betheiligten. Letzterer beantragte schließlich, anstatt des im Statut-Entwurf vorliegenden Wortlautes, die in § 1 des Weimarer Festprogramms enthaltene Fassung anzunehmen, wozu Hr. Pfarrer Steinacker das Amendement einbrachte, als Zusatz die Schlußworte:

„oder von einem musikverständigen Mitgliede empfohlen sind,"

beizufügen. Der Lehmann'sche Antrag wurde mit dem Steinacker'schen Zusatz von der Majorität der Versammlung durch Acclamation angenommen.

Da inzwischen 1 Uhr vorüber war, schloß der Herr Vorsitzende die Versammlung, nachdem er zuvor zur Fortsetzung der Berathungen auf den folgenden Tag eingeladen hatte. — Dem Festprogramm gemäß sollten dieselben Dienstag, den 6. August, nach dem (eventuell auf Vormittag 11 Uhr bestimmten) Schluß der Hauptprobe zum zweiten Festconcert, wieder aufgenommen werden. Da jedoch die Hauptprobe später begann und längere Zeit in Anspruch nahm, als berechnet war, so sah sich der Vorstand genöthigt, im Interesse der Sache die Versammlung während des Vormittags auszusetzen und auf Nachmittag 4 Uhr zu verlegen, um den zahlreichen, bei den Proben theils betheiligten, theils mit lebhaftestem Interesse fortdauernd anwesenden Mitgliedern Gelegenheit zu geben, auch den Berathungen ungestört beiwohnen zu können*).

Nach Eröffnung der zweiten Sitzung durch den Vorsitzenden Musik-Dir. Köhler wurden die am vorigen Tage

*) Wenn ein Referent in diesem, aus den Verhältnissen sich ganz von selbst ergebenden, zufälligen Umstande nicht nur einen wesentlichen Fehler des Festprogramms entdecken zu müssen glaubte, sondern dem Comité dabei sogar eine Absichtlichkeit unterschob, an welche auch nicht im Entferntesten gedacht werden konnte; so ist dies eine Kurzsichtigkeit oder Böswilligkeit, welche der Unterzeichnete, als geschäftsführendes Mitglied des Weimarer Comité, auf das Entschiedenste zurückweisen muß. Da der Nachmittag des 6. August (laut Festprogramm) lediglich zum Besuch der Sehenswürdigkeiten Weimars reservirt war, so durfte man sich wol erlauben, diese freien Stunden zu ernsteren Beschäftigungen in Anspruch zu nehmen, sofern dies erforderlich schien; während sehr gewichtige künstlerische Gründe geboten, den Herren Dirigenten des zweiten Concertes die Vormittagsstunden für ihre Proben zur unbeschränkten Verfügung zu stellen. Daß die amtlich Betheiligten übrigens rechtzeitig im Stadthause anwesend waren, so daß die Debatten Vormittags 11 Uhr allerdings hätten beginnen können, wenn eine hinreichende Anzahl von bei den Proben nicht betheiligten Mitgliedern sich hätte einfinden wollen, wurde schon in voriger Nummer dieser Blätter bemerkt.

R. Pohl.

abgebrochenen Berathungen über die Satzungen des Musikvereins sofort wieder aufgenommen, indem der zur Eröffnung der zweiten Sitzung bestimmte Vortrag des Hrn. Felix Dräseke bis zum Schluß der Berathungen verschoben wurde.

Nach Verlesung des 3. Abschnittes im dritten Theil des Statut-Entwurfs (Seite 92, Spalte 1 und 2), die „Rechte und Pflichten der Mitglieder" betreffend, wurde von der Versammlung zunächst der Wunsch ausgesprochen, daß in der vierten Zeile der zweiten Spalte nach den Worten: „übernimmt der Verein" der Zusatz: „in besonders geeigneten Fällen" einzuschalten sei. Ferner wurde, auf Antrag des Hrn. Dr. Liszt, von der Versammlung für angemessen erachtet, das Wort „Reisepaß," (in der dritten Zeile dieses Abschnitts) sowie die Worte: „auf Reisen und in ähnlichen Fällen" (in der sechsten Zeile vom Schlusse aufwärts) zu streichen.

Eine längere Debatte wurde durch Hrn. Regierungsrath Franz Müller aus Weimar über die Dauer der Mitgliedschaft hervorgerufen. Während derselbe die vorgeschlagenen sechs Jahre beizubehalten wünscht, wird von anderer Seite gegen jede Zeitbestimmung gesprochen. Endlich stellte Hr. Dr. Liszt, anknüpfend an eine Bemerkung des Referenten Dr. Brendel, daß im Jahre 1870 die hundertjährige Gedächtnißfeier Beethoven's bevorstehe, mithin vielleicht die erste Periode des deutschen Musikvereins überhaupt bis dahin zu verlängern sei, den Antrag:

„Es möge, zur Verherrlichung Beethoven's, dessen letzte Periode unser Anknüpfungspunct ist, sowie im Hinblick darauf, daß die Zahl 9 auch die der Musen sei, die Zeitdauer der Mitgliedschaft auf 9 Jahre festgesetzt werden."

Dieser Antrag wurde unter den lebhaftesten Acclamationen von der Versammlung zum allgemeinen Beschluß erhoben.

Schließlich wurde auf Antrag des Hrn. Regierungsrath Müller noch beschlossen, daß am Anfang des letzten Satzes einzuschalten sei: „Nach Ermessen des Vorstandes kann ein Mitglied ausgeschlossen werden" 2c.; worauf dieser Abschnitt, mit den erwähnten Aenderungen, angenommen wurde.

Der folgende 4. Abschnitt, über „Einnahmen und Ausgaben," veranlaßte zu ausführlicheren Erörterungen. — Zunächst wurde auf Antrag des Hrn. Dr. Liszt beschlossen, aus den Mitteln, durch welche die Beschaffung des Vereinsvermögens zu erzielen sei, die „Lotterien" zu streichen. Hierauf brachte Hr. Dr. Liszt einen Antrag des Hrn. v. Bülow, (welcher in dieser Sitzung persönlich nicht anwesend war) zur Discussion:

„Daß bei allen Wohlthätigkeits-Concerten, bei denen ein Mitglied des Musikvereins mitwirke, die betreffenden Unternehmer verpflichtet seien, einen zu bestimmenden Theil ihrer Einnahme an die Vereinscasse abzugeben."

Hr. Dr. Liszt sprach sich hierbei über die Wohlthätigkeits-Concerte im Allgemeinen aus, indem er sie zum größten Theil als Liebesdienste von Unternehmern bezeichnete, welche sich bei hohen Personen oder sonst beliebt und wichtig zu machen suchen wollten, und zu diesem Zweck die Kräfte der Tonkünstler zu einem ihrer unwürdigen Frohndienste mißbrauchten. Nicht nur im künstlerischen, sondern auch im moralischen Sinne sei zu betonen, daß man über dem allgemeinen Wohlthätigkeitsstreben nicht die eigene Künstlerschaft vergesse, weshalb die beantragte Abgabe an die Musikvereinscasse als eine zweckmäßige und billige Anforderung zu empfehlen sei.

Obgleich von Hrn. Dr. Gille gegen diesen Antrag gesprochen wurde, weil er praktisch sehr schwer zu realisiren sei, während andrerseits Hr. Musik-Dir. Rabe für Verweigerung jeder Mitwirkung in Wohlthätigkeits-Concerten sich erhob, wurde schließlich dennoch der v. Bülow-Liszt'sche Antrag mit großer Stimmenmehrheit angenommen.

Ueber die Höhe der zu verlangenden Abgabe an die Vereinscasse entspann sich eine längere Discussion. Allseitig wurde anerkannt, daß ein Procent der Concerteinnahme (wie anfänglich vorgeschlagen war) ein zu niedriger Satz sei. Hr. Regierungsrath Müller sprach für Erhöhung der Abgabe auf sechs Procent; Hr. Vorsitzender Köhler will dieselbe auf zehn Procent vermehrt wissen; Hr. Dr. Gille beantragt, wegen Schwierigkeit der Controle von Concerteinnahmen, den festen Satz von einem Louisd'or für alle Fälle. Hr. Dr. Liszt schloß sich dem letzteren Vorschlag mit der Erweiterung an, daß die Abgabe von einem Louisd'or für Mitwirkung eines Vereinsmitgliedes nur dann gelten solle, wenn dasselbe als Solist auftrete; daß bei Mitwirkung von mehreren Vereinsmitgliedern aber insgesammt zwei Louisd'or zu erheben seien. Hr. Dr. Damrosch aus Breslau wünscht, daß die fragliche Abgabe nach der Größe des Orts, in welchem ein derartiges Concert stattfindet, verschieden regulirt werde. Schließlich faßte Referent Dr. Brendel alle bisherigen Vorschläge in den durch Acclamation zum Beschluß erhobenen Antrag zusammen:

„Daß jedes als Solist in einem Concert überhaupt mitwirkende Vereinsmitglied verpflichtet sei, je nach der Größe des Orts, in welchem das Concert stattfindet, fünf Thlr., drei Thlr. oder einen Thlr. in die Vereinscasse beizusteuern."

Im Uebrigen wurde Abschnitt 4 in seiner Fassung angenommen, aber noch bestimmt, daß der jährliche Beitrag jedes Mitgliedes (von 2 Thlrn.) pränumerando zu zahlen sei.

Hierauf verlas Referent Dr. Brendel einen von Hrn. Musik-Dir. Sattler (in Blankenburg am Harz) soeben schriftlich eingegangenen Antrag:

„Es möge bei dem hohen Protector des Mozartvereins, Sr. Hoheit dem Herzog Ernst zu Sachsen-Coburg-Gotha, das Gesuch eingebracht werden: daß der Mozartverein, welcher seine Statuten nicht erfüllt habe, als aufgelöst zu betrachten und zu bestimmen sei, in dem allgemeinen deutschen Musikverein dergestalt aufzugehen, daß sein noch vorhandenes Vermögen der Casse des letzteren zufließe."

Da indes Zweifel erhoben wurden, ob der Mozartverein factisch nicht noch in Wirksamkeit bestehe, so wurde auf Antrag des Hrn. Dr. Gille beschlossen:

„Es möge dem zu wählenden Vorstand des Musikvereins der Sattler'sche Antrag ad referendum überwiesen werden."

Hiermit wurde Abends 6 Uhr die zweite Sitzung geschlossen, und die Versammlung von dem Herrn Vorsitzenden zum Schluß der Berathungen auf den folgenden Nachmittag 3 Uhr eingeladen.

Mittwoch, den 7. August, konnte die dritte Sitzung, wegen spät beendeter Hauptprobe zum dritten Festconcert, erst gegen 4 Uhr Nachmittags eröffnet werden. Dr. Brendel machte zuvörderst bekannt, daß die Listen zur Einzeichnung der Mitgliedschaft und Empfangnahme von Jahresbeiträgen gegenwärtig im Sitzungssaale, und später im Bureau der Tonkünstler-Versammlung auflägen, worauf mit der Berathung der Statuten fortgefahren wurde.

Zu Abschnitt 5 (Seite 93, Spalte 1) über „die Generalversammlungen" beantragte Dr. Gille zunächst den Ausfall des als unnöthig erscheinenden Satzes:

„Bei allgemeinen, den Verein nicht berührenden Verhandlungen treten auch alle anwesenden Nichtmitglieder in dieselben Rechte ein.“

Ferner wünschte er, daß die Hälfte der Vereinsmitglieder zur Beschlußfähigkeit einer Generalversammlung erforderlich sei. Hierüber entspann sich aber eine Debatte, an der sich, außer dem Antragsteller, noch die HH. Köhler, Rabe und Brendel betheiligten. Letzterer vereinigte schließlich mehrere Stimmen zu dem Antrag:

„Daß absolute Majorität der anwesenden Mitglieder zur Gültigkeit eines Versammlungsbeschlusses ausreichend sei;“ welche Form beinahe allseitige Zustimmung erhielt.

Im Abschnitt 6 wurde auf Antrag des Herrn Vorsitzenden folgende Fassung des ersten Satzes genehmigt:

„die Versammlungen finden vorerst alle zwei Jahre, wo möglich Ende Juli oder Anfang August, statt,“ &c.

wobei der Referent Dr. Brendel zugleich Veranlassung nahm, darauf noch besonders hinzuweisen, daß die Wirksamkeit des Vereins sich zunächst (bis die Vereinscasse über bedeutendere Mittel zu verfügen habe) durch Veranstaltung von Tonkünstler-Versammlungen und damit verbundenen Aufführungen zu documentiren habe. Die Unterstützungszwecke wären erst in zweiter Linie aufzunehmen, wie schon aus dem Schluß des vierten Abschnittes (Seite 93, Spalte 1 oben) hervorgehe.

Die Abschnitte 7 bis inclusive 10 wurden, nach stattgefundener Verlesung, ohne weitere Zusätze angenommen. Zum Abschnitt 11 (Seite 93, Spalte 2 oben) übergehend, sprach Dr. Gille, in Uebereinstimmung mit der Vorlage und unter mehrseitiger Unterstützung anderer Redner, die Ansicht aus, daß die Feststellung der Statuten schon bei der gegenwärtigen Versammlung als endgültig anzunehmen, und nicht erst einer späteren Versammlung zu überlassen sei. Ueberhaupt habe man sich aber vor öfter wiederkehrenden Abänderungen zu hüten, welche meistentheils nur in Folge eines einzelnen Falles, und in der Regel auf Kosten der legislativen Einheit vorgenommen würden. Um jedoch eine Fortentwicklung nicht auszuschließen, gleichzeitig aber auch den angedeuteten Nachtheilen möglichst zu entgehen, empfehle sich, zur Vermeidung von nicht immer gehörig vorbereiteten, in ihren Folgen aber oft sehr wichtigen Beschlüssen einer Generalversammlung folgende Fassung des elften Abschnitts:

„Eine Revision der Statuten findet, unter Hinblick auf die gemachten Erfahrungen, bei der nächsten Tonkünstler-Versammlung statt. Darauf bezügliche Anträge sind dem Centralvorstand spätestens drei Monate vor derselben, gehörig motivirt, schriftlich einzureichen.“

Dieser Antrag wurde fast einstimmig angenommen, und somit die Berathung der Versammlung über den Statutenentwurf beendet.

Hierauf brachte der Referent die Vorstandswahl auf die Tagesordnung. Er machte darauf aufmerksam, daß, nach dem von der Versammlung angenommenen Cap. III, Art. 1 seines Statut-Entwurfs, der Gesammtvorstand aus 24 Mitgliedern zu bestehen habe. Er schlage vor, die Hälfte derselben sofort zu wählen, diesen Vertrauensmännern aber sodann das Recht einzuräumen, sich nach eigener Wahl zu vervollständigen, sowie die entsprechenden Geschäftszweige unter sich selbst zu vertheilen.

Die Versammlung war hiermit vollständig einverstanden; von mehreren Seiten wurde zugleich der Antrag gestellt und unterstützt, mit Umgehung der sehr viel Zeit raubenden, schriftlichen Wahl, directe Vorschläge geeigneter Persönlichkeiten zu machen, über deren Annahme oder Nichtannahme die Versammlung durch Acclamation entscheiden solle.

Auf diese Weise wurden, nach Vorschlag der HH. Dr. Brendel und Musik-Dir. Köhler, gewählt die Herren:

Hofcapellmeister &c. Ritter v. Liszt,
Hofcapellmeister Richard Wagner,
Musikdirector Louis Köhler,
Professor Weitzmann,
Dr. Franz Brendel,
Dr. Richard Pohl,
Musikdirector Carl Riedel,
Oberappellationsgerichts-Secretair Dr. Gille,
Hofpianist Hans v. Bülow,
Musikdirector Professor Julius Stern,
Musikdirector Hans v. Bronsart,
Professor Lobe,

während die Wahl einiger anderer Vorgeschlagenen keine hinreichende Unterstützung gefunden hatte.

Diejenigen von den gewählten Herren, welche bei der Versammlung zugegen waren, nahmen die Wahl, persönlich dankend, sofort an; in Betreff der Nichtanwesenden, sowie der vorzunehmenden Ergänzungswahlen, wurde auf später zu erfolgende Bekanntmachung in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ als dem erwählten Vereinsorgan, verwiesen.

Hierauf machte der Schriftführer Pohl den Versammelten die Mittheilung, daß bei der Ueberhäufung mit Geschäften und wegen der Kürze der Zeit die endgültige Abfassung der Protokolle während der Versammlungstage nicht zu ermöglichen gewesen sei, weshalb er die Redaction, respective Legalisirung derselben, den betreffenden Vorstandsmitgliedern vertrauensvoll zu überlassen bitte, was auch gern genehmigt wurde. Ebenso theilte derselbe mit, daß in den Versammlungstagen der Druck der Mitgliederlisten sich nicht habe herstellen lassen, weil während der Festtage noch eine überwiegend große Anzahl vorher Nichtangemeldeter erschienen sei. Deshalb könnten diese Listen erst in die von ihm zu verfassende Brochure über die zweite Tonkünstler-Versammlung aufgenommen werden.

Ferner gab Hr. Musik-Dir. Rabe dem Vorstand noch anheim, in die Statuten auch das Erforderliche wegen etwaiger Auflösung des Vereins aufzunehmen. — Nachdem dies von Seiten des Vorsitzenden mit dem Bemerken zugesichert worden war, daß nunmehr die endgültige Redaction der Statuten, unter Zuziehung eines juristisch gebildeten Mitgliedes — wie dies die „Schlußbemerkung“ in dem Entwurf ausdrücklich bestimmt — erfolgen, und seiner Zeit ein Abdruck derselben an sämmtliche Mitglieder zugesendet werden würde, erklärte Dr. Brendel

den allgemeinen deutschen Musikverein für constituirt, und damit die Sitzungen der zweiten Tonkünstler-Versammlung für geschlossen.

Zur Anhörung des bis zum Schluß der Berathungen verschobenen Vortrags von Felix Dräseke, welcher wegen der inzwischen weit vorgerückten Zeit nicht mehr auf die heutige Tagesordnung gebracht werden konnte, lud Dr. Brendel die Versammelten auf Donnerstag früh 9 Uhr ein, um welche Zeit auch der (inzwischen in Nr. 9 und 10 d. Bl. gedruckte) Vortrag im Sitzungssaale gehalten wurde.

Hiermit den Bericht über die gehaltenen Sitzungen schließend, macht der Unterzeichnete bekannt, daß die Vorarbeiten zur Constituirung des Vorstandes und zur Redaction der

Statuten bereits begonnen haben. Den Vereinsmitgliedern werden die entsprechenden Resultate jederzeit durch diese Blätter mitgetheilt werden, wie schon heute auf die am Schluß der gegenwärtigen Nummer sich befindende erste Bekanntmachung in Vereinsangelegenheiten hiermit hingewiesen wird.

Im nachfolgenden Anhang theilen wir zugleich den in Weimar nicht anwesenden Vereinsmitgliedern den nachträglich entworfenen Statut-Entwurf des „Unterstützungsvereins für Tonkünstler" (zu Cap. II ad B gehörig) zur vorläufigen näheren Orientirung mit.

Nachtrag

zu dem in Nr. 11 Band 53 dieser Blätter mitgetheilten „Statut-Entwurf".

Unterstützungsverein für Tonkünstler.

§ 1.

Zweck.

Der Zweck des Unterstützungsvereins ist, die äußere Existenz der durch Krankheit, Verarmung oder durch sonstige unverschuldete Unglücksfälle unfähig, resp. bedürftig gewordenen Mitglieder des Allgemeinen deutschen Musikvereins wo nöthig zu festigen, und deren unsichere pecuniaire Stellung nach Kräften aufzubessern.

[Ob die Unterstützung auch auf die Hinterbliebenen der Mitglieder auszudehnen ist, mag weiterer Bestimmung vorbehalten bleiben; ein Gleiches ist der Fall mit Unterstützungen an verarmte Musiker, die nicht Mitglieder sein können.]

§ 2.

Wirksamkeit.

Die Wirksamkeit und Leistungsfähigkeit des Vereins beginnt, wenn die Zahl der Mitglieder sich auf .... beläuft, also ein Fonds von wenigstens .... Thalern vorhanden ist. Außer diesen Einnahmen sind noch die im Cap. III Nr. 4 des allgemeinen Statut-Entwurfs angedeuteten hierher zu rechnen.

§ 3.

Rechte der Mitglieder.

Anspruch auf Unterstützung hat jedes Mitglied (und dessen Wittwe).

Die Unterstützung kann geschehen

a) durch einen binnen zu bestimmender Frist zu restituirenden, aber nicht zu verzinsenden Vorschuß;
b) durch einmalige,
c) durch eine regelmäßige für die Dauer des Bedarfs zu gewährende Unterstützung, welche in vierteljährlichen Raten vorausgezahlt wird. (Nach dem Tode des Berechtigten erhält die verarmte Wittwe ebenfalls einen entsprechenden Betrag; stirbt sie als Wittwe mit Hinterlassung von unmündigen Kindern, so erhalten diese die früher der Mutter gegebene Summe.)

[Ob eine Unterstützung erst einzutreten hat, wenn vorher eine längere regelmäßige Beisteuer des Mitglieds stattgefunden?]

§ 4.

Höhe der Unterstützungsmittel und des Unterstützungsbetrags.

Von der Gesammt-Jahreseinnahme soll im Rechnungsjahr $^1/_3$ für Unterstützungszwecke verwendet werden; es soll jedoch der Centralvorstand (sog. Leipziger und combinirter Gesammtvorstand) bei besonders dringlichen Bedürfnissen ermächtigt sein, eine besondere Extrasteuer, welche aber den halben Jahresbeitrag nicht übersteigen darf, von jedem Mitglied zu erheben.

§ 5.

Geschäftsgang.

Sobald, sei es durch eigene Gesuche der Betreffenden, oder auf einen durch ... Mitglieder unterstützten, schriftlich eingebrachten und gehörig motivirten Antrag, ein Unterstützungsfall vorliegt, so entscheidet über die Art und Weise, sowie über die Höhe und die Dauer der zu gewährenden Unterstützung, mit Rücksicht auf die Umstände der vorhandenen Mittel, der Gesammtvorstand. (Krankheiten sind durch ärztliche Atteste zu beglaubigen, Verarmung und sonstige Unfähigkeit durch mit der Prüfung der Verhältnisse der Bittsteller Beauftragte zu constatiren.)

Die Entscheidung erfolgt durch einfache Stimmenmehrheit.

Bei dringenden Nothfällen, welche plötzliche Hülfe erheischen, kann der Leipziger Verein über eine einmalige, den Betrag von .... Thlrn. nicht übersteigende Unterstützung, ohne weitere Anfrage bei dem Centralvorstand, allein disponiren, nur mit der Verpflichtung, diesem sodann ungesäumt Mittheilung zu machen.

Die Oeffentlichkeit in Unterstützungsangelegenheiten braucht nicht geradezu vermieden zu werden, die nöthige Discretion dabei ist selbstverständlich.

Einen Recurs gegen die Höhe der verwilligten Unterstützung kann der Betheiligte nur an die Gesellschaft selbst, oder einen von derselben dazu bestimmten Ausschuß einwenden, bei dessen Entscheidung sodann es sein Bewenden hat.

§ 6.

Verlust der Unterstützung.

Der Verlust des Rechts auf Unterstützung wird durch Nichtzahlung der Beiträge in den letzten ... Jahren, sowie durch einen unwürdigen Lebenswandel verwirkt; ebenso hört die Unterstützung einer Wittwe bei deren Wiederverehelichung auf.

In allen diesen Fällen steht hierüber nur dem Centralvorstand die Entscheidung zu.

Bücher, Zeitschriften.

A. Reißmann, Von Bach bis Wagner. Zur Geschichte der Musik. Berlin, J. Guttentag.

Die Geschichte der Musik ist in jüngster Zeit in einer Weise zum Tummelplatz speculirender Literaten erhoben worden, wie sich dessen kein andres Gebiet der Geschichte rühmen kann. Der Grund davon liegt einerseits in der Leichtigkeit, sich in den Besitz der zu einer nicht-wissenschaftlichen, feuilletonartigen Behandlung musikgeschichtlicher Themen nöthigen oberflächlichen Kenntniß zu setzen, welcher wiederum andrerseits ein gewisses, die erwähnte Behandlungsweise verlangendes Bedürfniß unsrer viel sich abmusicirenden Dilettanten, denen die wissenschaftlichen Arbeiten zu hoch gehen oder zu langweilig sind, entspricht. Dieses letztere Moment ist das einzige, welches den hierher gehörigen Arbeiten eine Berechtigung ihrer Existenz verleiht, ähnlich wie das wirthschaftliche Bedürfniß der niederen Classen die geringen aber billigen Fabrikate un-

serer Zeit rechtfertigt. Zufolge der das Angebot bestimmenden Nachfrage erscheint es natürlich, daß die eben erwähnten Schriftsteller sich nicht die Aufgabe stellen, eine Darstellung der organisch-geschichtlichen Entwicklung der Kunst im Ganzen oder in einzelnen Abschnitte derselben zu geben; sondern daß sie sich, in Uebereinstimmung mit dem Umfang des von ihnen beherrschten Materials, auf Zusammenstellung äußerer Thatsachen, welche zumeist auf das Leben und Wirken der einzelnen Meister der Kunst Bezug haben, beschränken. Einige derselben, durch die Trivialität des reinen Wiederkäuens abgeschreckt, suchten in neuester Zeit den entliehenen Grundstoff durch Hereinziehen philosophischer und ästhetischer Betrachtungen, welche sie zusammenhangslos einstreuten, anziehender zu machen. Nur Wenige unter ihnen haben durch Aufstellen eines Princips eine Einheit in ihre aus verschiedenen Elementen compilirten Arbeiten zu bringen gesucht. Zu ihnen gehört der Verfasser der vorliegenden Schrift.

„Wenn die Geschichte der modernen Kunst überhaupt vorherrschend eine Künstlergeschichte ist, so namentlich die Geschichte der Musik. Die Kunst der Innerlichkeit wird sich natürlich nur in demselben Maaße entwickeln, als die Welt der Innerlichkeit zu dem Bewußtsein kommt, und weil dies Bewußtsein immer in dem einen Künstler einen höhern Punct erreicht, so wird die Individualität des Tonkünstlers für die Entwicklung der gesammten Musik viel bedeutsamer, als in jeder andern Kunst." Auf Grund dieses Satzes glaubt der Herr Verfasser durch Mittheilungen über das Leben und Wirken von zwölf Künstlerindividualitäten, welche er nach einzelnen gemeinschaftlichen Eigenschaften in vier Gruppen formirt, die Geschichte der Musik des Zeitabschnittes, in welchem diese Künstler gelebt haben und leben, darstellen zu können. „Mit Bach, Händel, Gluck werde die Musikgeschichte ausschließlich Künstlergeschichte und der Individualismus, großgezogen an den höchsten und heiligsten Ideen, gelange in ihren Kunstwerken zur äußeren Erscheinung. In Haydn, Mozart, Beethoven trete dann die Individualität in ein bestimmtes Verhältniß zur Außenwelt. Bei Schubert, Mendelssohn, Schumann bestimme die eigene Spontaneität des Geistes, die lyrische Beschaulichkeit Inhalt und Form des Kunstwerkes; und die sinnlich reizvolle Seite des musikalischen Darstellungsmaterials beherrsche jetzt immer entschiedener das gesammte Musiktreiben, so daß bei Weber, Meyerbeer und Wagner das Bedürfniß künstlerischer Gestaltung immer mehr verloren gehe."

Wir können weder die Richtigkeit des Princips in der ihm gegebenen Tragweite anerkennen, noch die Art der Anwendung und Durchführung desselben billigen. Denn wenn auch hinsichtlich des ersteren Punctes nicht zu bezweifeln ist, daß namentlich in der Musik eine bedeutende Künstlerindividualität mächtigen Einfluß auf die Gesammtentwicklung der Kunst ausübt und von jeher ausgeübt hat, daß daher auch die Kenntniß der leitenden, durch die ganze Zeitrichtung und die individuelle Gesammtentwicklung des Künstlers influirten künstlerischen Ideen, durch welche ein solcher Meister der Kunst wirkte, sowie dieses Wirken selbst für den Historiker von umfassender Bedeutung ist; so ist doch nicht der entscheidende Gesichtspunct außer Acht zu lassen, daß die organische Entwicklung der Kunst selbst primäres Darstellungsobject der Kunstgeschichte ist, daß die einzelnen Künstlerwirksamkeiten in ihren Beziehungen zu einander nur das Erkennungsmaterial für diese Entwicklung liefern, nicht aber deren Geschichte mit der Geschichte der Kunst identisch ist. Gleich der inneren Einheit und Planmäßigkeit, welche wir an einem vollendeten Kunstwerke bewundern, muß uns in der Darstellung der Geschichte einer Kunst das Werden und Wachsen derselben nach der inneren Zusammengehörigkeit und Verwandtschaft ihrer Grundelemente klar und einheitlich entgegentreten.

In der vorliegenden Arbeit ist diese Aufgabe der Geschichtsschreibung auch nicht einmal angestrebt, da ja der Herr Verfasser derselben principiell opponirt. Allein selbst der Gesichtspunct des Herrn Verfassers ist von diesem in der Arbeit nicht consequent festgehalten worden. Wenn nämlich die Musikgeschichte (von Bach an) ausschließlich Künstlergeschichte sein soll, wenn also die Geschichte der künstlerischen Entwicklung und Leistungen der einzelnen maßgebenden Meister die Geschichte der Kunst sein soll; so verlangt schon der Begriff „Geschichte" eine Darstellung der Einzelleistungen in Bezug auf ihre wechselseitigen Verhältnisse nach Zeitfolge, gegenseitigem Anschluß und Fortschritt. Dieses Moment, obgleich von dem Herrn Verfasser in der Einleitung anerkannt, ist doch nur in höchst ungenügender Weise von demselben durchgeführt. Die zwölf vorgeführten Künstlerindividualitäten stehen als solche, nach den oben angeführten oberflächlichen Gesichtspuncten in vier Gruppen getheilt, im Wesentlichen jede für sich abgeschlossen da. Ein biographischer Abschnitt, in welchem häufig durch die allbekanntesten Anekdoten für die Unterhaltung gesorgt wird, leitet eine Reihe Betrachtungen, oft und theilweise besser gehörten Inhalts, über die Schöpfungen, künstlerischen Bestrebungen und die Kunstrichtungen der einzelnen Meister ein. Daneben läßt der Herr Verfasser allerdings Beziehungen der Künstler zu einander durchschimmern, dieselben betreffen aber meist nur höchstpersönliche Verhältnisse derselben oder sie lassen eine bestimmte Begabung (z. B. zur Variationenbildung) oder Leistung des Einen mit der des Andern vergleichen; selten sind sie wirklich für die Geschichte der Kunst von Bedeutung. Auf die Art der Darstellung und die Richtigkeit der vom Herrn Verfasser hinsichtlich der erwähnten Puncte ausgesprochenen Ansichten, kann ich mich hier nicht näher einlassen. Es sei nur erwähnt, daß der materielle Inhalt seines Buchs meist von anderen Orten hergeholt ist, daß auch der Herr Verfasser zu bedeutenden eignen Urtheilen und gar Analysen nicht die nöthigen Kenntnisse zu besitzen scheint; wie einerseits aus der Dürftigkeit, mit welcher auf die Werke, durch welche der Herr Verfasser seine Behauptungen basiren will, eingegangen wird (so namentlich bei den drei ältesten Meistern, deren künstlerische Haupteigenthümlichkeiten der Herr Verfasser zum großen Theil aus dem blosen Texte ihrer Werke deduciren will), andererseits aus einzelnen positiven Unrichtigkeiten (z. B. hinsichtlich der Hebridenouverture von Mendelssohn) erhellt. Im Ganzen ist das über die einzelnen Meister Gesagte mit Geschick ausgewählt und in einer für den Dilettanten schmackhaften Weise dargestellt. Diese Regel erleidet aber besonders bei den neuesten Meistern erhebliche Ausnahmen und am meisten bei Demjenigen derselben, zu dessen theoretischem Verständniß ein tieferes Eindringen in die Principien seines künstlerischen Schaffens erfordert wird, bei R. Wagner. Der Herr Verfasser ist Verfechter der absoluten Musik und Anhänger des Literaturdramas wie der Partituroper. Wir verargen ihm dies nicht, er hätte aber bei seiner Aburtheilung Wagner's bedenken sollen, daß man Jemand nicht widerlegen kann, wenn man nicht auf sein Terrain sich begiebt; und daß man, um dies zu können, erst dieses Terrain kennen gelernt haben muß. Die betreffenden Ausführungen des Herrn Verfassers gehen so wenig auf die Grundgedanken Wagner's ein, daß sie sich sämmt-

lich in dessen Schriften selbst widerlegt finden (denn die Richtigkeit dieser Principien ist ja nicht negirt worden). Da die von dem Herrn Verfasser besonders hervorgehobenen Puncte gerade die am öftersten bestrittenen und dennoch in ihrer Richtigkeit nie widerlegten sind, so lohnt es sich hier nicht, das den Gegnern der Wagner'schen Richtung schon oft Klargemachte nochmals zu recapituliren. Von dem Herrn Verfasser hätte man bei der Fülle des vorliegenden Materials zugleich eine umsichtigere und eingehendere Auswahl verlangen können.

Bei den Ausführungen über die concreten Leistungen und Werke der einzelnen Meister nimmt der Herr Verfasser öfters Gelegenheit, Betrachtungen allgemeinerer Natur, ästhetischen, philosophischen oder auch die Entwicklung einzelner musikalischer Kunstformen oder Darstellungsmittel betreffenden Inhalts einzuflechten. So seine Mittheilungen über die musikalischen Instrumente zur Zeit Bach's, über die Nothwendigkeit regelmäßiger harmonischer Structur, seine Aphorismen über die Entwickelung der Instrumentalmusik, über Romantik, Programmmusik, lyrische Musik, Wirkung der Musik im Verhältniß zur Dichtkunst, Komik in der Musik u. s. w. Die in diesen Intermezzos niedergelegten Ideen zeichnen sich theilweise durch die Originalität der Begriffe aus, wie z. B. der von dem Herrn Verfasser aufgestellte Begriff von Romantik alles Andere eher bezeichnet, als gerade die Romantik. Zum großen Theil erscheinen sie aber als gute Beute aus anderen Werken; hinsichtlich der beiden zuletzt genannten Themen ist namentlich die Schopenhauer'sche Philosophie nicht spurlos an dem Herrn Verfasser vorübergegangen. Immerhin erscheint es aber erfreulich, daß den Herrn Verfasser sein Gefühl dahin geführt hat, den zusammenhangslosen Aufsätzen über die einzelnen Meister durch diese zum Theil die eigentliche Kunstgeschichte berührenden allgemeineren Ausführungen inneren An- und Abschluß zu geben. Wir wünschen dem Herrn Verfasser, daß er sein Talent, wie es auch aus dieser Arbeit erkennbar uns entgegentritt, in ernsterer und gründlicherer Weise verwende; er wird auf diesem Wege weiter kommen. A.

Kleine Zeitung.

Applaus und Zischen im Concert. Ich habe schon vor längerer Zeit einmal bei gegebener Veranlassung diesen Gegenstand in d. Bl. (Bd. 60, S. 61) ausführlich erörtert. Wenn ich denselben hier nochmals zur Sprache bringe, so geschieht es, weil noch immer die Ansichten darüber getheilt sind. Die Lösung der Frage ist in der That nicht ganz leicht. Muß doch das eine Extrem — gänzliche Verbannung aller Demonstrationen — als eben so falsch bezeichnet werden, wie das andere — unbedingte Vertheidigung derselben —; die richtige Grenzlinie ist somit schwer zu ziehen. Aus diesem Grunde sehen wir auch noch immer das Urtheil darüber schwanken und das einzig Richtige noch keineswegs allgemein anerkannt. Es handelt sich vor allen Dingen darum, die oben bezeichnete Grenzlinie so zu ziehen, daß sie wirklich maßgebend auch für die Praxis wird, daß die Menge in den Stand gesetzt ist, im Moment ihre Handlungsweise entsprechend einzurichten. Dieses Axiom, der einzig entscheidende Gesichtspunct, war in meiner früheren Betrachtung noch nicht mit der gegenwärtigen Bestimmtheit hervorgehoben, und auch aus diesem Grunde erscheint ein nochmaliges Zurückkommen auf die Frage nicht überflüssig.

Man ist der Ansicht, wo Applaus erlaubt sei, dürfe auch das Gegentheil stattfinden. Daß dies eine durchaus falsche Consequenz genannt werden muß, läßt sich mit wenig Worten beweisen. Es ist eine angenehme Sitte, beliebten Künstlern, gefeierten Künstlerinnen, namentlich auf der Bühne, Blumen und Kränze zuzuwerfen. Würde es irgend ein anständig Gesinnter rechtfertigen wollen, wenn die Consequenz auch nach der entgegengesetzten Seite hin gezogen würde, wenn man es unternehmen wollte, mißliebige ungenügende Darsteller mit faulen Aepfeln und Birnen und andern derartigen schönen Dingen zu bewerfen? Gewiß nicht! So wenig aber das Letztere, dieser Gegensatz gestattet ist, ebenso wenig darf auch das Zischen als Gegensatz des Applauses geduldet werden. Man sieht, diese Beweisführung ist unwiderleglich, und ich kann deshalb nicht umhin, sobald das Zischen einem Künstler oder einem Werke direct gilt, d. h. sobald es sich unmittelbar nach Beendigung eines Solovortrags oder einer Aufführung einstellt, dasselbe als eine ganz unzweifelhafte Rohheit zu bezeichnen, gemahnend an jene Zustände, wo ein Theil der Künstler noch für unehrlich galt und vom Abendmahl ausgeschlossen war.

Anders in jenen Fällen, wo es sich allein gegen einen Theil des Publicums wendet, wo es einer Clique oder Claque gegenüber auftritt. Hier ist es, wo ich es als einen Act der Nothwehr bezeichne, wo ich es demnach unter den gegenwärtigen Verhältnissen, wenigstens in einzelnen Fällen und unter vorsichtiger Anwendung, als erlaubt bezeichnen möchte. Der Unterschied zwischen beiden Fällen ist lediglich der schon angedeutete, ob es sofort eintritt, oder nur erst, nachdem man längere Zeit schon einen Applaus zugelassen hat. Tritt das Zischen sofort nach Beendigung eines Werkes, wo kaum noch ein Applaus begonnen hat, ein, so ist es, abgesehen von der Rohheit des Verfahrens gegen den Autor, zugleich ein Eingriff in die Rechte Anderer; denn es wird wol gestattet sein, daß einem Theile gefällt, was einem andern nicht gefällt, und dem ersteren erlaubt sein, dies zu erkennen zu geben. Man kann sogar noch einen Schritt weiter gehen, und selbst den Freunden des Autors eines vorgeführten Werkes das Recht zusprechen, in anständiger maßvoller Weise ihre persönliche Sympathie an den Tag zu legen, ohne daß Widerspruch dagegen erhoben werden darf. Nur wenn diese Beifallsbezeugungen in extremer Weise gespendet werden, wenn einzelne Wenige durch Energie und Dauer des Applauses zu ersetzen suchen, was demselben an Allgemeinheit abgeht, wenn das Gemachte, Demonstrative sofort erkannt wird, wenn dabei alle Unbefangenen, welche Einsicht in der Sache haben, erkennen müssen, daß lediglich Motive persönlicher Art, Kameradschaften maßgebend sind, mag eine Gegendemonstration gestattet sein, um — so zu sagen — die öffentliche Moral eines Concertsaales wieder herzustellen. Denn bei der fortschreitenden Demoralisation unserer Zeit pflegt es allerdings vorzukommen, daß man ohne alle Rücksicht auf die Verpflichtungen, welche man der Wahrheit schuldig ist, einem guten Freunde applaudirt, nicht in der Ueberzeugung, daß er es verdient, nicht weil man sich an seinem Auftreten erfreut, sondern im Bewußtsein der Schwäche seiner Leistung, blos um ihn persönlich zu stützen.

In dem hier Aufgestellten liegt die Lösung der Frage. Aber man dürfte vielleicht erwidern, daß das theoretisch Richtige praktisch sehr schwer ausführbar sei, in Folge der Schwierigkeit, den Unterschied sofort herauszufinden und die richtige Grenzlinie stets einzuhalten. Ich entgegne hierauf, daß auch die praktische Ausführung jener Grundsätze sehr leicht ist. Unmittelbar nach Beendigung eines Werkes zu zischen, ist unter allen Umständen unzulässig; es ist eine Beleidigung gegen den Autor, es ist ein Eingriff in die Rechte Derer, die an einem Werke Gefallen gefunden haben und diesen aussprechen wollen. Hat man jedoch solchen Beifallsbezeugungen eine Zeit lang ruhig zugesehen und muß gewahren, daß dieselben einen demonstrativen Charakter annehmen, so mag eine Zurechtweisung durch Zischen am Ort sein. Nur gegen ein Uebermaß oder einen Applaus am unrechten Ort mag man in einzelnen Fällen auftreten. Dann wird auch kein Mensch eine Beleidigung gegen den Künstler darin sehen. Im Uebrigen aber ist Schweigen das einzig richtige Verhalten jedes anständig Gesinnten.

Prüfen wir nach den gegebenen Bestimmungen die Erfahrungen der letzten Jahre, so wird man finden, daß ein solches anständiges Verhalten von Seiten gegnerisch Gesinnter nicht eingehalten worden ist. Man hat sofort gezischt, um allein den Ton anzugeben, alle Anderen zu tyrannisiren, und um nachher sagen zu können, das Werk habe Fiasco gemacht. Hätten wir uns jemals ähnlicher Mittel bedienen wollen, wie manches Werk wäre gefallen, von dem man nachher sagte, daß es großen Beifall gefunden habe! In hundert und aber hundert Fällen

waren wir mit dem von anderer Seite ausgehenden Beifall nicht einverstanden, ohne uns zu einer Gegendemonstration hinreißen zu lassen.

Fr. Br.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater gastirt augenblicklich der Tenorist Wachtel aus Wien mit dem glänzendsten Erfolge; Publicum und Presse sind gleich verschwenderisch mit ihren Gunstbezeugungen.

Am 28. August gab Hr. Adolf Lindner, Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters, in seiner Vaterstadt Gera ein zahlreich besuchtes Concert. Außer von seinen mitwirkenden Collegen, den HH. Höhne, Müller und Gaudig, wurde der Concertgeber von der Tschirch'schen Liedertafel freundlichst unterstützt.

Hr. Merelli hat für die italienische Opernsaison in Berlin neben den beiden Schwestern Marchisio Frl. Trebelli und die Altistin Madame Casalani engagirt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 28. August gab Musik-Dir. Eckhardt zu Freiberg in der Domkirche ein geistliches Concert zum Vortheile der Johann Schneider-Stiftung. Der Besuch war ziemlich zahlreich und der Ertrag kein unerheblicher.

Am 18. August feierten die erzgebirgischen Männergesangvereine, zwanzig an der Zahl, am Fuße des sagenreichen Greifenstein ein Gesangsfest.

Am 26. August fand zu Baden-Baden ein Concert statt, dessen Programm Compositionen von Berlioz, Halévy, Mendelssohn, Verdi, Beethoven, Donizetti und Méhul aufwies und welches von Hector Berlioz geleitet wurde. Das Orchester bestand aus den vereinigten Capellen von Baden, Rastatt, Carlsruhe und Stuttgart; die Gesangssoli wurden vorgetragen von den HH. Grodvolle, Renard, Sivori und den Damen Escudier, Kastner und Monrose.

Neue und neueinstudirte Opern. Das Kroll'sche Theater in Berlin wird demnächst Nicolo Isouard's „Aschenbrödel" neu in Scene setzen.

Gounod's „Faust", welcher, wie wir bereits erwähnt, unter dem Titel „Margarethe" am 31. August in Dresden zur erstmaligen Aufführung gelangte, fand, wie es scheint, keine sehr günstige Aufnahme. Für hervorragend werden die Leistungen von Frau Janner-Krall (Gretchen) und den HH. Schnorr v. Carolsfeld (Faust) und Mitterwurzer (Mephistopheles) erklärt.

Die „Casseler Zeitung" enthält einen längeren Aufsatz Otto Kraushaar's über Reiß' „Otto der Schütz", welche Oper als „eine achtungswerthe dramatische Tonschöpfung" bezeichnet wird.

Das Théâtre lyrique hat in den letzten Jahren folgende deutsche Opern in Scene gesetzt: „Oberon", „Euryanthe", „Freischütz", „Orpheus" und Alceste". Nahe bevor steht die Inscenirung von „Templer und Jüdin", sowie von „Czaar und Zimmermann".

Auszeichnungen, Beförderungen. Hr. W. Freudenberg aus Neuwied, früherer Schüler des Leipziger Conservatoriums, hat ein Engagement als Chordirector beim Stadttheater zu Würzburg erhalten.

Hackländer ist nun wirklich an Stelle des Hrn. v. Gall zum Intendanten der Stuttgarter Hofbühne ernannt worden.

Hr. Jean Vogt aus St. Petersburg hat von Herzog Ernst von Coburg-Gotha die große goldne Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Todesfälle. Am 29. August starb zu Kopenhagen der Hofcapell-M. Franz Joseph Gläser, besonders bekannt als Componist der Oper „des Adlers Horst", Text von Holtei. 1798 in Böhmen geboren, war der Verstorbene zuerst in Wien, dann in Berlin angestellt, bis er einem Rufe nach Kopenhagen folgte.

Am 2. September verschied in Leipzig der Musiklehrer Gustav Köhler, während der vierziger Jahre einer der beliebteren Tanzcomponisten.

Vermischtes.

Landrath Jachmann hat, wie die „N. Pr. Ztg." berichtet, seinen Abschied eingereicht und gedenkt ferner mit seiner Gattin, Frau Johanna Wagner-Jachmann, in ländlicher Zurückgezogenheit auf seinem Gute Trutenau zu leben.

Das Brüsseler Conservatorium zählt gegenwärtig 542 Schüler, unter denen sich aber nur 13 Ausländer befinden.

Bekanntmachung.

Am 7. August d. J. wurde bei der Tonkünstler-Versammlung zu Weimar die Constituirung des Allgemeinen deutschen Musikvereins beschlossen, und in Folge davon haben sich, wie schon bei der ersten Versammlung zu Leipzig, viele Mitglieder unterzeichnet oder ihre Theilnahme mündlich bei einem der Endesgenannten angemeldet. Da es jedoch angemessen erscheint, auch Solchen, die während der Versammlungstage an der Unterzeichnung verhindert, oder ... r Versammlung in Weimar nicht anwesend waren, die Vergünstigung der Unterzeichnung ohne Eintrittsgeld zukommen zu lassen, so wird der Termin der ersten Einzeichnung bis zum Schluß dieses Jahres verlängert, so daß die bis dahin sich Anmeldenden als Mitbegründer der Gesellschaft zu betrachten sind.

Zur Mitgliedschaft berechtigt sind nach dem Beschluß der Versammlung: Alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen; musikalische Schriftsteller und Herausgeber von Zeitschriften, in deren Spalten der Musik eine regelmäßige Stelle eingeräumt ist; Vorsteher von Concert-Instituten und Gesangvereinen; Theaterdirectoren; Musikalienhändler; Instrumentenmacher; Lehrer, soweit ihr Beruf sie mit der Tonkunst in Verbindung bringt; Dilettanten, die in irgend einem Zweig der Tonkunst durch selbständige Leistungen sich hervorgethan haben, oder von einem musikverständigen Mitglied empfohlen sind.

Es ergeht daher an Alle, welche Mitglieder des Musikvereins werden können und wollen, die Einladung, ihre Anmeldung vorläufig bei einem der Unterzeichneten bewirken und zugleich bemerken zu wollen, auf welchem Wege sie künftig alle zu vertheilenden Schriftstücke zu empfangen wünschen, ob durch eine namhaft zu machende Buchhandlung ihres Ortes oder direct mit Post.

Der jährliche Beitrag jedes Mitgliedes ist durch die Versammlung auf 2 Thlr. bestimmt worden. Dieser Beitrag ist entweder sogleich bei der Anmeldung oder im Laufe des Vereinsjahres vom 7. August 1861 bis dahin 1862 frankirt einzuschicken, worauf, nebst Quittung, zugleich die Einsendung der Mitgliedskarte erfolgen wird. Die Statuten und sonstigen Mittheilungen erfolgen gratis, nach endgültiger Redaction derselben, im Laufe der nächsten Monate. Ein Verzeichniß aller bis zum Schluß dieses Jahres beigetretenen (mithin als Stifter der Gesellschaft zu betrachtenden) Mitglieder wird gedruckt und allen Betheiligten mitgetheilt. Die Statuten werden zugleich über die speciellere Organisation des Vorstandes sowie über den zu beobachtenden Geschäftsgang die näheren Mittheilungen bringen.

Leipzig und Weimar,
Ende August 1861.

F. Brendel. R. Pohl.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für gemischten Chor.

Hermann Küster, Vier Psalme für vierstimmigen gemischten Chor. Neu-Ruppin, Rud. Petrenz. Partitur Pr. 10 Ngr. netto. Singstimmen Pr. 4 Ngr. netto.

Es lag in der Absicht des Componisten, weniger kunstgeübten Sängerchören „leicht ausführbare“ Stücke zu bieten, die in ihrer simpeln Haltung zum Vortrage in der Kirche nicht geradezu ungeeignet erscheinen. Wir finden indessen so wenig Schwung und warme Begeisterung in denselben, daß wir an eine sonderliche Wirkung derselben unmöglich glauben können; die Ausführenden müßten denn durch das Geheimniß eines kunstvollen Vortrags das der Composition Fehlende hinzuthun. Die musikalische Arbeit ist kunstlos und trocken, die Textbehandlung oftmals mangelhaft, und das Ganze erhebt sich nicht über den Standpunct wolgeschulter Cantoren. Schwachen Sängerchören (etwa in kleineren Ortschaften) mag mit Gaben, wie der vorliegenden, immerhin ein Dienst erwiesen sein: Kunst und Erbauung ziehen wenig Vortheil davon.

Joh. Espenmüller, Op. 4. Motette für gemischte Stimmen. Kempten, Tobias Dannheimer. Partitur und Stimmen Pr. 17½ Ngr. (Stimmen einzeln à 3 Ngr.)

Eine ansprechende Composition, die geübteren Sängerchören empfohlen zu werden verdient. Die Stimmführung ist gewandt, ohne sich zu dem großartigen, polyphonen Leben der Bach'schen Weise zu erheben; die Erfindung deutet keineswegs auf neue, ungeahnte Wege: gleichwol läßt sich nicht verkennen, daß der bearbeitete Text (Ps. 94, 19) — „Ich hatte viel Bekümmerniß in meinem Herzen, aber deine Tröstungen ergötzen meine Seele“ —, in eindringlicher Weise und der kirchlichen Würde angemessen, den entsprechenden musikalischen Ausdruck gefunden. Die Anwendung des Solo-Quartetts, vom Chor pp begleitet, mag von besonders angenehmer Wirkung sein. G. R.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerstimmen.

A. Berlyn, Op. 132. „Es fällt ein Stern herunter“, Lied für vierstimmigen Männerchor. Leipzig, C. F. Kahnt. Partitur und Stimmen Pr. 12½ Ngr.

Der äußerst zarte Text, zu einer männerstimmigen Bearbeitung fast zu weichlich erscheinend, findet in der Composition von A. Berlyn den entsprechenden zarten Ausdruck, der seine eigentliche Heimath im Gebiete der Sentimentalität hat. Männergesangvereine, welche dieses Genre lieben und im Vortrage des Zarten, Gefühlvollen etwas „los haben“, werden das Dr. Hermann Langer gewidmete Lied zur beabsichtigten Wirkung zu bringen im Stande sein. Die Ausführung ist nicht schwierig. G. R.

Instructives.

Für das Pianoforte.

Dr. C. Kocher, Clavierspielbuch. Stuttgart, W. Nitzschke. Pr. à Heft 21 Ngr.

Ueber dieses Werk, von welchem uns jetzt das dritte und vierte Heft vorliegen, sind bereits in dieser Zeitschrift Recensionen geliefert worden; es finden sich dieselben im 50. Bde. Nr. 22 und im 52. Bde. Nr. 3. Was daselbst über die armselige, beschränkte Auswahl des Unterrichtsstoffes sowie über dessen verkehrte, keine Spur von Methode verrathende Anordnung gesagt, bestätigt sich auch in den vorliegenden Heften. Des sparsam beigegebenen Textes ist jedoch bis jetzt noch keine Erwähnung gethan, und wir halten es daher nicht für überflüssig, zwei Pröbchen daraus anzuführen. Pag. 152: „Bei dem vierstimmigen Spiel muß sich jeder Spieler, nach der Beschaffenheit seiner Hände, selbst zu helfen suchen (wie höchst naiv und treuherzig!). Die Hauptsache, welche nie genug eingeprägt und beherzigt werden kann (nur beim vierstimmigen Satze?), ist und bleibt, daß er jede Note, in jeder Stimme, möglichst nach ihrer vollen Geltung im Klange erhalte (dieser wohlgemeinte Rath schon [!] auf Pag. 152, nach dem 146. Stücke?). Wenn der Clavierspieler wissen will, ob er hierin auf rechtem Wege sei, so probire er die mehrstimmigen Sätze auf der Orgel, da wird ers schon hören“ (danach zu richten!). Zum Spiel der chromatischen Scala empfiehlt Hr. Dr. Kocher allein die meist von den französischen Virtuosen gebrauchte und vorzugsweise für besondere Kraftäußerung im Vortrage geeignete Applicatur, bei welcher ausschließlich der dritte Finger auf den Obertasten seine Verwendung findet; und ohne nur eines anderen Fingersatzes zu gedenken, sagt er auf Pag. 180: „dieses (!) ist unstreitig der bequemste und richtigste (!) Fingersatz für diese Tonleiter, um sie so flink (!) als möglich spielen zu können, da, wie bekannt, vermittels derselben oft Raketen und Feuerteufel vorgestellt werden müssen.“ Welch dankenswerthe Bereicherung der Logik und Aesthetik der Musik! Was wird denn durch die chromatischen Tonleitern im Beethoven'schen Es dur-Concert vorgestellt? — Noch mehr über das „Clavierspielbuch“ zu sagen, ist ganz unnöthig; wir bedauern aufrichtig Lehrer und Schüler, die in die Lage kommen sollten, selbiges zu benutzen.

Ch. Fink, Op. 16. Nr. 1 und 2. Zwei Sonatinen für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. à 20 Ngr.

Eine jede dieser beiden Sonatinen besteht aus drei in geistiger Beziehung, wie solche der Geist dieser Kunstform eben fordert, zu einander stehenden Sätzen, die in ihrer Gestaltung von dem Herkömmlichen nichts Abweichendes zeigen. Ein gewisser künstlerischer Werth ist keineswegs dem Werke abzusprechen, und überall ist in demselben eine gute Gesinnung und das redlichste Wollen des Componisten erkennbar. Die Motive sind von bestimmter, charakteristischer Färbung und mit sorglichem Fleiße geschickt verarbeitet. Die erstere der Sonatinen geht aus A moll, die zweite aus G dur, und beide sind von mittlerer Schwierigkeit. Wir empfehlen dieselben als gute musikalische Arbeiten, und zwar vorzugsweise für den Unterrichtsgebrauch, zu dem sie auch von dem Componisten von Haus aus bestimmt sind.

L. Köhler, Op. 84. Nr. 1 und 2. Zwei Rondinos für vorgeschrittene Anfänger. Cassel, Luckhardt. Pr. à 7½ Ngr.

Zwei kleine, frisch empfundene, gut gearbeitete Stücke für jüngere Clavierschüler. Mit dem 10. und 12. Tacte des zweiten Rondinos können wir uns aber durchaus nicht befreunden. Hinsichtlich der Schwierigkeit steht Köhler's Op. 84 etwa auf einer Stufe mit Hünten's Op. 30, Nr. 1 und 2.

R. Wohlfahrt, Phantasie-Bilder zur Unterhaltung für Clavierschüler. Heft 1—3. Pr. à 15 Ngr. Cassel, Luckhardt.

Der Titel des Werkchens steht in gar keiner Beziehung zum Inhalte desselben, und die 13 gebotenen, in den einfachsten Formen geschriebenen Tonstücke, welche zum großen Theil von einem nur gewöhnlichen Geschmacke ihres Verfassers Zeugniß ablegen, sind nicht dazu geeignet, hinsichtlich ihrer Erfindung und Ausführung ein besonderes Interesse in Anspruch zu nehmen. Die meisten Nummern sind von freundlichem Charakter, und alle zeichnen sich aus durch eine leichte, claviermäßige Schreibart sowie durch genaue Angabe des Fingersatzes. Eine Auswahl derselben wird daher neben ernsteren und strengeren Clavierstudien immerhin mit Vortheil benutzt werden können. J. H.

Arrangements.

Für Pianoforte zu zwei und vier Händen.

Franz Liszt, Pastorale (Schnitter-Chor) aus dem „Entfesselten Prometheus“ für das Pianoforte übertragen vom Componisten. Leipzig, C. F. Kahnt. Ausgabe für zwei Hände. Pr. 17½ Ngr. Ausgabe für vier Hände. Pr. 25 Ngr.

Das im Arrangement hier vorliegende Pastorale aus Franz Liszt's „Entfesseltem Prometheus“ gehört zu denjenigen Compositionen dieses Meisters, die bei ihren melodisch ansprechenden Weisen und bei eindringlicher Charakteristik schon nach einmaligem Hören dem musikalischen Verständnisse sich vermitteln. Bei den verschiedenen Aufführungen dieses Werkes in Weimar, Dresden, Zwickau, Leipzig wurde

der „Schnitter-Chor" mit ungetheiltem Applaus aufgenommen, oftmals auch da capo verlangt, wie dies ebenfalls bei Gelegenheit der Tonkünstler-Versammlung in Weimar vor Kurzem der Fall war. Die Ausführung im vierhändigen Arrangement bietet selbst Spielern nur mittlerer Fertigkeit fast gar keine, im Arrangement für zwei Hände nur wenig erhebliche und leicht zu überwindende Schwierigkeiten dar. G. N.

Bücher, Zeitschriften.

Dr. C. Kocher, Harmonik. Stuttgart, W. Nitzschke. Pr. à Heft 21 Ngr.

Von diesem Machwerke, welches bereits in Nr. 7 des 52. Bandes dieser Zeitschrift angezeigt und nach Gebühr gewürdigt wurde, liegen uns jetzt die Schlußlieferungen vor. Nach Dem, was in diesen geboten, haben wir durchaus nicht Ursache, der frühern Beurtheilung des Werkes entgegen zu treten. Unsere Ansichten über die sogenannte „Harmonik" des Hrn. Dr. Kocher sind durchaus keine anderen, und wir halten daher ein nochmaliges genaueres Eingehen auf das Werk für vollständig überflüssig. Doch sei uns gestattet, einige zufällig in demselben aufgefundene Stellen als geringen Beitrag zur Charakteristik des ganzen Buchs hier anzuziehen. Nachdem der Verfasser über die „außer zu raschen, ja oft wilden Uebergängen sehr wenig (?) brauchbaren", doppelt verminderten Septimen-Accorde durch Wort und Beispiel gesprochen und seinen Schülern wolmeinend gerathen: „Erwäget nun diese Klänge mit eurem Ohr und prüfet sie in eurem Herzen; Ihr werdet finden, daß Einem schon etwas Arges widerfahren muß, wenn man diese herben Laute zum Ausdruck seiner Empfindungen wählt" (Pag. 79), fertigt er die aus denselben zu bildenden Nonen-Accorde (Pag. 82) also ab: „Sie sind, weil unnatürlich und übertrieben, noch weniger brauchbar als jene. Da es aber in jetziger Zeit Menschen und also auch hie und da Musiker giebt, welche Dinge suchen, die weder im Himmel (!) noch auf Erden anzutreffen sind, so ist das diabolische Element, welches in diesen Accorden steckt, mehr als gut ist, zu Ehren gekommen. So wie aber nicht Jedermann gern indianische Vogelnester speist, so widerstehen diese Accorde einem nicht verwilderten Gemüthe und einer reinen Seele auch"; u. s. w. Pag. 169 heißt es: „Der doppelte Contrapunct ist diejenige Kunstgattung des Tonsatzes, welche in der Kenntniß und Fertigkeit besteht, das Oberste zu unterst und das Unterste zu oberst zu kehren, ohne daß eine Verwirrung und Unordnung daraus entstände — welches wol nur in dem idealen Reich der Töne möglich ist." Soll dergleichen Unsinn vielleicht zur Popularisation der Wissenschaft beitragen? — Höchst ergötzlich ist insonderheit auch die Entwicklung der Fugentheorie, mit welcher das Werk abschließt. — Daß wir die „Harmonik" des Hrn. Dr. Kocher keineswegs zum Studium anempfehlen können, braucht wol nicht besonders von uns bemerkt zu werden; vielleicht könnte sie dann und wann Musikern ein heiteres Stündchen bereiten. J. H.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Moritz Hageman, Op. 12. *L'Aquila*. Morceau de Salon pour le Piano. Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 16. *Le Gondolier*. Scène maritime pour le Piano. Ebendas. Pr. 25 Ngr.

———, Op. 17. *La Cascade*. Caprice pour le Piano. Ebendas. Pr. 26½ Ngr.

Ernst Lubeck, Op. 2. *Etude-Caprice* pour le Piano. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 3. *Tarantelle* pour le Piano. Ebendas. Pr. 21½ Ngr.

J. Martin Godefroid, *Les deux Inséparables*. Morceau de genre pour le Piano. Ebendas. Pr. 13½ Ngr.

Edouard de Hartog, Op. 22. *Trois Mazurkas* pour Piano. Ebendas. Pr. 26½ Ngr.

Luigi Berger, Op. 8. *Alla Turca* per il Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Pr. 15 Ngr.

H. Köppen, Spanisches Duett, eingelegt von Sgra. Artôt und Sgra. Carrion in Rossini's „Il Barbiere de Siviglia." Transscription. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

Louis Friedenthal, Op. 5. Im Freien. Vier Charakterstücke für das Pianoforte. Berlin, Bote & Bock. Heft 1. Pr. 22½ Ngr. Heft 2. Pr. 27½ Ngr.
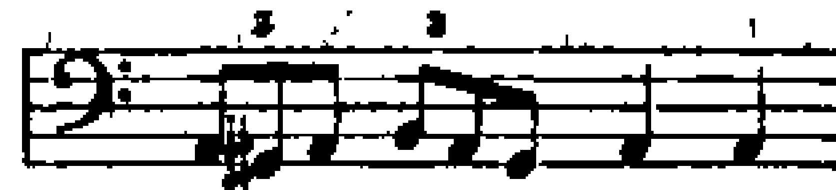
C. A. Brandts Buijs, Op. 22. *Scherzo* pour Piano. Amsterdam, Th. J. Roothaan. Pr. 20 Ngr.

Theod. Krauße, Op. 22. Drei Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 86. *Scène dramatique*. Fantaisie pour le Piano. Winterthur, J. Rieter-Biedermann. Pr. 17½ Ngr.

M. Hageman wird voraussichtlich bei den Liebhabern der besseren Salonmusik bald zu den beliebten und gesuchteren Autoren gehören. Einen glücklichen Wurf hat der Componist mit seinem Op. 12 gethan, das bereits in dritter Auflage vorliegt. Dieses Tonstück ist von reizender Klangwirkung und gehört, wie einige allgemein bekannte Salonpiècen von Ch. Mayer, Kullak, Voß u. A., zu denjenigen Werken, die — ohne auf bleibenden Kunstwerth Anspruch erheben zu dürfen — gleichwol festen Fuß im Publicum gefaßt haben, und die man von Zeit zu Zeit auch wirklich gern wieder hört. Talent für gefällige, liebreizende Melodienbildung und technische Formgewandtheit, die das Instrument besonders seiner sinnlichen Seite nach zu effectvoller Geltung zu bringen versteht; das sind die zuerst in die Augen fallenden Vorzüge der Hageman'schen Compositionen. „Le Gondolier" und „La Cascade" tragen ein charaktervolleres Gepräge, erheben sich sonach über die Sphäre gewöhnlicher Unterhaltungsmusik und geben Beweis, daß Hageman's künstlerisches Produciren auch ernsteren Zielen nachstrebt und Anerkennenswerthes zu erreichen im Stande ist. Gewandten Spielern, denen zugleich die Kunst eines geschmackvollen Vortrags zu Diensten steht, sind die Sachen zu empfehlen. — Auch die Compositionen von Ernst Lubeck, die wir als Erstlinge seiner Tonmuse mit nicht gewöhnlicher Theilnahme zur Hand nahmen, zählen wir unbedenklich dem Besseren in der Unterhaltungsliteratur bei. Die betreffenden Werke bieten einen ansprechenden Inhalt in künstlerisch gewählter Form und befriedigen bei fertiger Ausführung auch ernstere Ansprüche in Bezug auf das hier einschlagende Musikgenre. Die Schwierigkeiten der Ausführung obengenannter Compositionen liegen nicht in dem Claviersatz an sich, der durchaus handgemäß ist; sie erwachsen theils aus dem rapiden Tempo, in welchem die Stücke gespielt sein wollen, anderntheils aus der Eleganz und Leichtigkeit des Vortrags, den die „Etude Caprice" ebensowol, wie die „Tarantelle" erheischen. Nicht jeder Clavierklimperer wird die leicht aussehenden Tonstücke zu Danke spielen. — „Les deux Inséparables" von M. Godefroid ist ein gefälliges, anspruchsloses und leicht ausführbares Stück, dessen gemein verständlichen Inhalt man vergebens in erkennbaren Zusammenhang mit seiner Titelfirma zu bringen suchen wird. Der Componist constatirt einen solchen Zusammenhang, wenn er seine Composition ein „Morceau de genre" nennt. — Die Mazurkas von Ed. de Hartog kündigen sich als „Hommage à Chopin" an. Abgesehen von der Grille des Componisten, den Meister in dieser Tanzform durch Nachahmungen zu feiern, die hinsichtlich origineller Erfindung sowie in Rücksicht der feinen Gewandtheit des Ausdrucks und schwärmerischen Leidenschaft der Empfindung mit den vor Augen schwebenden Chopin'schen Mazurken einen Vergleich nicht auszuhalten vermögen, müssen wir dem Künstler gleichwol zugestehen, daß er eine ansprechende Musik geschaffen hat, die den Standpunct des Componisten als einen immerhin respectabeln erkennen läßt. Zwischen werktägiger Gewöhnlichkeit und gespreizter Gesuchtheit des Ausdrucks (eine Klippe, über welche Nachahmer Chopin's so leicht nicht wegkommen) weiß der Componist fast durchgehends die rechte Mitte zu treffen. Auffallen mußten uns bei dem im Uebrigen bewiesenen compositorischen Geschick des Tonsetzers einige sehr unbeholfene, weder logisch-grammatisch, noch ästhetisch vermittelte Theil-Uebergänge. Die handgreiflichen Anklänge aus Chopin'schen Werken scheint der Componist absichtlich beliebt zu haben. — L. Berger's Composition „Alla Turca", in „neuer und correcter Ausgabe" vorliegend, macht mit ihrer melancholisch-komischen (A moll-) Physiognomie eine derselben entsprechende drastische Wirkung. Da wir specifisch türkische Musik noch nicht gehört haben, so maßen wir uns ein Urtheil über die etwaige national-charakteristische Färbung dieses Tonstücks „in türkischer Weise" nicht an. So viel aber ersehen wir mit einiger Bestimmtheit, daß der musikalische Inhalt und Werth desselben sehr gering ist. Das soll kein Tadel sein. Der Schwerpunct liegt eben in der Nachahmung einer nationalen Musik. — H. Köppen's Transscription eines spanischen Liedes von Yradier gehört vermöge ihrer prosaischen Seichtheit und Leichtigkeit in die Kategorie des höheren Dilettantenfutters. — Die „Vier Charakterstücke" von Louis Friedenthal

enthalten unendlich wenig Charakteristisches, dafür außerordentlich viel hohles und abgelebtes Phrasenthum voll gänzlicher Inhalts- und Stimmungsleere. Der Verfasser steht augenscheinlich noch auf der Stufe des Anfangs, besitzt sehr wenig eigene Productionskraft und scheint selbst für geschickte Nachahmung nicht besonders talentirt zu sein. Es sei zugestanden, daß der Componist den besten Willen hat, etwas Gutes zu schaffen. Leider ist damit allein noch sehr wenig zu erreichen. Die Sachen, mit ersichtlichem Fleiße ausgeführt, wären besser ungedruckt geblieben. — Das „Scherzo" von Brandts Buys ist solid gearbeitet, gefällig, claviermäßig, sonst ohne hervorstechende Eigenthümlichkeiten. — Die „Lieder ohne Worte" von Theodor Kranse, ein früheres Werk des fruchtbaren Componisten, sind leider auch ohne Inhalt und machen in ihrer musikalischen Armseligkeit keineswegs einen erhebenden Eindruck. Unser Tonsetzer nimmt ohne Qual und Wahl ein beliebiges Motivchen her, läßt es mit wenig Veränderung ein Dutzendmal wiederholen, schließt ab, wie es scheint mit großer Selbstbefriedigung, — und das Stück ist fertig. Das heißt freilich auch „Componiren". Einen noch traurigeren Einblick aber gewährt desselben Componisten Op. 86 „Scène dramatique". In demselben steht man ca. 103 Mal eine Meyerbeer'sche Baßfigur:



in dreifacher Verwendung als unter-, mittel- und oberstimmiges Motiv — es sei diese Bezeichnungsweise einmal gestattet — mit einer hartnäckigen Ausdauer wiederkehren, die in jeder Compositionslehre unter dem „Verbotenen" aufgeführt sein sollte; dazwischen mehrere Seiten sogenanntes „Recitativ", durch welches das „dramatische" Element für die „Scene" gerettet werden soll. Was der Literatur und den Consumenten derselben mit solchen und ähnlichen Werken gedient sein soll, darüber wünschten wir Aufschluß. G. R.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in *Leipzig* erschien soeben:

Bennett, W. St., Op. 15. Die Najaden. Concert-Ouverture im Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen. 22½ Ngr.

———, Op. 20. Die Waldnymphe. Concert-Ouverture im Arrangement für das Pianoforte zu 2 Hdn. 25 Ngr.

Bruyck, Carl D. van, Op. 19. Schatten- und Nebelbilder. Compositionen für das Pianoforte. Heft 1—4. à 20 Ngr.

Genée, Rich., Op. 59 Nr. 1. Die Liebesseufzer. Humoristisches Lied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 20 Ngr.

———, Op. 59 Nr. 2. Schlechtes Wetter. Humoristisches Lied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

———, Op. 68. Italienischer Salat. Musikalischer Schwank in Form eines italienischen Opernfinale für vierstimmigen Männerchor und Tenor-Solo. Part. und Stimmen 25 Ngr.

Taubert, Wilh., Op. 130. Drittes Quartett (G dur) für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. In Stimmen 2 Thlr. Im Arrangement zu 4 Händen vom Componisten 2 Thlr.

Neue empfehlenswerthe Musikalien.

In der **T. Trautwein'schen Hofbuch- u. Musikhandlung** (M. Bahn) in *Berlin* erschien soeben und ist durch jede solide Musikhandlung zu beziehen:

Alsleben, J., Op. 11. Polka di Bravura p. P. 20 Ngr.

Bach, J. S., Arie aus der Passionsmusik „Erbarme dich", mit Pianoforte und Violine. 10 Ngr.

Blumner, M., Op. 9. 6 Gesänge f. 4 Männerst. (Trinklied. Morgenl. Der Jäger Kriegsl. Abschied. Pfingstl. Mondnacht.) Part. u. St. 1 Thlr. Op. 10. 6 Ges. f. S., A., T. u. B. (Nachtgesang. Die Liebe sass als Nachtigall. Liebesfeier. An die Nacht. Im Maien. Auf dem See.) Part. u. St. 1 Thlr.

Bradsky, Th., Op. 9. 3 Lieder f. 1 Sgst. m. Pfte-Begl. 12½ Ngr. Ich will dich auf den Händen tragen, f. Alt od. Bar. m. Pfte-Begl. 7½ Ngr.

Curschmann, Fr., Ges. f. Alt od. Bar. m. Pfte-Begl. An Rose. „Wach' auf du goldnes Morgenroth." 7½ Ngr. „Ihr lichten Sterne habt gebracht." 5 Ngr. Ständchen: „Hüttelein, still und klein." 5 Ngr. „Der Schiffer fährt zu Land." 7½ Ngr.

Ehlert, L., Es wandelt was wir schauen. — Im Wald, für S., A., T. u. B. Part. u. St. 10 Ngr.

Ganz, W., Op. 9. Le Bonheur suprême. Noct. mél. p. P. 20 Ngr. Op. 10. Souviens-toi. Mél. Chant. p. P. 15 Ngr. Op. 11. Paroles d'amour. Rom. p. P. 15 Ngr.

Hering, C., Op. 65. Bunte Bilder. 12 Stücke in Fünffingerl. u. ger. Fortschr. f. Pfte. à 4 ms. Heft I. 15 Ngr. Op. 69. Dämmerungsfalter. Melod. f. Pfte. 22½ Ngr.

Kiel, Fr., Op. 17. Variationen u. Fuge f. Pfte. 1⅙ Thlr.

Neswadba, J., Die Spröde, f. 1 Sgst. m. Pfte-Begl. 7½ Ngr.

Schultz, A., Scène ital. dramat. Salonst. f. Pfte. 20 Ngr.

Serieux, Ch., 2 Romances sans Paroles p. P. Op. 9. Canzonetta. Op. 11. Berceuse. à 10 Ngr. Op. 10. La Coquette. Pièce de Sal. p. P. 15 Ngr.

Commer, Fr., Musica Sacra. Cant. XVI, XVII saecul. praestant. quat. plurib. vocibus accommodat. Bd. VI. 5 Thlr. netto.

———, Composit. f. d. Orgel a. d. 16., 17., 18. Jahrh. z. Gebr. b. Gottesdienst. Heft I. 22½ Ngr. Heft II. 15 Ngr. netto.

———, Op. 58. Nr. 1. Die Wiege des Frühlings, von *E. Rancke* f. 1 Soprst. m. Pfte-Begl. 3¾ Ngr.

Klein, B., Relig. Ges. f. Männerst. Zunächst f. Seminarien u. d. ob. Klassen d. Gymnasien u. Realsch., wie auch für Sing-Ver. neu herausgeg. v. *Erk* u. *Ebeling*. Heft 1. 4 Ngr. netto.

Thoma, R., Op. 12. Nr. 1 u. 2. Du bist wie eine Blume. — Trost im Scheiden, f. 1 Sgst. m. Pfte-Begl. 5 Ngr. Op. 13. Nr. 1 u. 2. Galizisches Lied. — Röslein am Wege, f. 1 Sgst. m. Pfte-Begl. 5 Ngr.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 13. September 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 12.
Fünfundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar.

Rückblicke und Schlußbetrachtung

von

Richard Pohl.

Es muß einem Berichterstatter, welcher durch den Gegenstand seiner Darstellung persönlich berührt, in mehr als einer Beziehung sogar innig mit ihm verwachsen ist, unter allen Umständen schwer fallen, jenen kühlen Referententon anzuschlagen, den die Welt zu verlangen scheint, wenn sie an „Unparteilichkeit" glauben soll. Um die „objectiv" sein Wollenden von seiner Aufrichtigkeit vollständig zu überzeugen, wäre vielleicht erforderlich, das Lobenswerthe lieber nicht zu loben, sondern höchstens das Tadelnswerthe zu entschuldigen. Wenn uns jedoch in nachfolgender Schlußbetrachtung, welche einen kurzen Rückblick über die Resultate der letzten Tonkünstler-Versammlung geben soll, diese erwünschte Selbstverleugnung nicht überall gelingen sollte, so möge man bedenken, daß die unseren Bestrebungen stets und unter allen Umständen — selbst wenn die redlichsten und gemeinnützigsten Absichten offenkundig vor Aller Augen lägen — feindlich Gesinnten das traurige Amt der Splitterrichter (und Balkenträger) mit solchem Berufs-Enthusiasmus ausführen, daß sie durch ihre „mikroskopischen" Beobachtungen, verbunden mit den erforderlichen Verdrehungen, Umgehungen und Verschweigungen, eine Darstellung in „natürlicher Größe", mit bescheidener, aber sicherer Betonung der Vorzüge, im Interesse der Wahrheit geradezu herausfordern. Die Politik unserer Gegner geht da, wo es mit dem „Todtschweigen" nun einmal nicht mehr gelingen will, bekanntlich darauf hinaus, das Lob, das wir aus innerster Ueberzeugung einer Sache oder Person zu spenden uns gedrungen fühlen, stets als übertrieben, parteilich und werthlos darzustellen. Sie haben dadurch freilich Nichts erreicht, als daß ihr Tadel für uns thatsächlich werthlos geworden ist, so daß wir nur dann noch darauf Rücksicht nehmen, wo es uns im Interesse einer guten Sache nicht gleichgültig sein darf, das größere Publicum, welches diesen Kunstgriff noch nicht gehörig durchschaut, absichtlich getäuscht zu sehen.

Die Gründung des Allgemeinen deutschen Musikvereins ist eine solche gute Sache, für die wir unter allen Umständen einzustehen uns verpflichtet fühlen. Wenn die Weimarer Tonkünstler-Versammlung Nichts weiter erreicht hätte, als jene Constituirung, so wäre sie schon bemerkenswerth genug. Aber sie hat noch mehr gewirkt und erreicht: sie hat das Standesbewußtsein der Tonkünstler gehoben, den Mittelpunct für ein einheitliches Streben fixirt, alte Vorurtheile beseitigt, neuen Ideen Bahn gebrochen. Sie hat den Grundstein gelegt zu einem gemeinsamen Aufbau, der sowol nach künstlerischer, als socialer Richtung von den ersprießlichsten Folgen sein muß.

Schon die erste Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig hatte nach allen diesen Seiten hin zu wirken gestrebt; aber ob ihr Streben auch erfolgreich, ihre Wirkung nachhaltig gewesen war, konnte naturgemäß erst die zweite Versammlung beweisen. Die Weimarer Versammlung war berufen, die Probe auf die Leipziger zu machen; und sie hat diese Probe nicht nur ausgehalten, sondern ein Facit ergeben, das sowol in numerischer als intellectueller Beziehung alle Erwartungen überstieg.

Zunächst war die Statistik der Weimarer Versammlung eine noch bedeutend günstigere, als die der Leipziger. Die vorher eingegangenen Anmeldungen ließen das keineswegs erwarten. Denn obgleich zur Versammlung ein Zeitpunct gewählt worden war, welcher den Wünschen der meisten Theilnehmer besser als jener der Leipziger Versammlung entsprechen mußte, da er in die allgemeine Sommerferien-Zeit fiel, so schien doch gerade in letzterem Umstande für Viele ein Hinderniß des Besuches zu liegen, weil sie auf größeren Reisen begriffen waren, deren Ziel sich entweder nicht mit dem der Versammlung vereinigen ließ, oder weil die erst spät (Ende Juni) versandten Einladungen die Betreffenden nicht mehr erreichten. Zwar wurde Nichts versäumt, um durch Annoncen den Zeitpunct der Versammlung zu Jedermanns Kenntniß zu bringen, doch waren die hierauf erfolgenden Anmeldungen durchaus nicht so zahlreich, wie bei der Leipziger Versammlung. Um so mehr überraschte der Zudrang während der Festtage selbst; die Zahl der unangemeldeten Eintreffenden überstieg die der Angemeldeten bedeutend, und so erfreulich für die Versammlung, so willkommen für die Festunternehmer auch diese Thatsache sein mußte, so rief sie doch auch andererseits manche nicht zu beseitigende Schwierigkeiten für das Comité, und in Folge dessen verschiedene Unbequemlichkeiten für die Gäste hervor.

Zunächst wurde es für die später Ankommenden schwer,

ein entsprechendes Unterkommen zu finden. Zwar war auf dem Büreau eine besondere (von Hrn. Kaufmann Lichtenstein mit dankenswerthester Bereitwilligkeit und bekannter Umsicht geleitete) Abtheilung für Quartierangelegenheiten eingerichtet; jedoch konnten die daselbst deponirten Adressen von disponiblen Privatwohnungen der Nachfrage nun um so weniger vollständig genügen, als das Comité natürlich die Verpflichtung hatte, vor Allem für das Unterkommen sämmtlicher Mitwirkenden zu sorgen. In größeren Städten, wo neben zahlreichen Hotels stets eine bedeutende Auswahl von Privatlogis zur Verfügung steht, hätte ein ähnlicher Mangel allerdings nicht eintreten können; doch wäre wol auch in Weimar ein bequemes Unterkommen weniger schwierig zu beschaffen gewesen, wenn nicht kurz vorher (vom 24.—27. Juni) hier das erste thüringische Männergesangsfest gefeiert worden wäre, welches die Gastlichkeit der Einwohner dergestalt in Anspruch nahm, daß die wenige Wochen später erfolgende Aufforderung zur abermaligen Aufnahme von Gästen nicht ganz den gewünschten Erfolg haben konnte.

(Fortsetzung folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

S. W. Dehn, Lehre vom Contrapunct, dem Canon und der Fuge, nebst Analysen von Duetten, Terzetten &c. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina u. A. und Angabe mehrerer Mustercanons und Fugen von S. W. Dehn. Aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet von Bernhard Scholz. Berlin, Ferdinand Schneider. 1859.

Nach dem Tode des berühmten Musikgelehrten Dehn in Berlin hat dessen Schüler B. Scholz die Herausgabe seines in Abhandlungen vorhandenen und zur Veröffentlichung vorbereiteten contrapunctischen Lehrmaterials übernommen. Die fertige Arbeit liegt in einem typisch vorzüglich hergestellten mäßigen Bande von reichem Inhalte vor.

Die Hauptabtheilungen des Lehrbuchs gruppiren sich in folgender Weise: Lehre vom Contrapunct. — Cap. 1: Lehre vom einfachen Contrapunct. — Cap. 2: Lehre von der Nachahmung, mit den Gattungen des Canon (zweistimmig) nebst Analysen alter Kirchencanons (siehe den Titel). — Cap. 3: Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunct. — Cap. 4: Fortsetzung der Lehre von der Nachahmung (drei- und vierstimmig, nebst den übrigen Gattungen, doppelcontrapunctische Formen behandelnd). — Cap. 5: Lehre von der Fuge. a) einfache, b) Doppelfuge, nebst Analysen &c. — Cap. 6: Vielstimmiger Satz.

Es ist noch nicht lange her, daß eine Besprechung der Lobe'schen Lehre vom Contrapunct in dieser Zeitschrift veröffentlicht wurde. Es kamen bei dieser Gelegenheit verschiedene Puncte zur Sprache, welche auch auf das vorliegende Buch anzuwenden sind; zudem ist diese Materie von einer Art, daß man, wenn man seinem inneren Musiktriebe folgen wollte und dürfte, viele Bogen darüber schreiben könnte, um die Sache erschöpfend zu besprechen.

Nur gründlich gebildete Musiker kann der Stoff anziehen, und diese kennen schon seine Art: die Formen des Contrapunctes, wie sie erst in abstract-theoretischen Uebungen, ohne eigentlichen Gehalt, sodann in contrapunctischen Phantasiestücken (Canons, Fugen) dem Lernenden vorgeführt werden, sind in den Grundzügen so feststehend, daß es bei einem neuen Buche über diesen Gegenstand hauptsächlich auf die Lehrweise ankommt. Diese ist bei Dehn eine gediegene, gründliche, wie man es bei ihm als selbstverständlich voraussetzt. Dehn hat seinen Stoff in Fleisch und Blut gehabt, und man möchte bezeichnend sagen: hätte es noch nicht Contrapunct und Fugen gegeben, so würde Dehn sie theoretisch erfunden haben. — Doch dergleichen erfindet kei Einzelner; wie alle Formen, so sind auch die contrapunctischen Resultat langsamer Entwicklung. Das Entwickelte will dann aber theoretisch erkannt und gelehrt werden, und so macht die Theorie ebenfalls ihren allmäligen Entwicklungsgang durch; es gehören zu der Theorie gleich bedeutende Geister, wie sie die Praxis fordert — nur muß man Jedes in seiner Art nehmen.

Sechter, Dehn und Lobe haben in der neuesten Zeit Ausgezeichnetes in der höheren Formentheorie geleistet. Sechter steht in der Vergangenheit, Lobe in der neuesten Zeit, Dehn zwischen Beiden; denn er ist zwar geistig-freier als Sechter, aber auch ascetischer als Lobe. Sollte ich wählen zwischen Lobe's und Dehn's Buche, um eines im Unterrichte zu verwenden, so würde ich das Lobe'sche wählen. Im Grunde haben wir auch in Dehn's vorliegendem Buche nicht seine eigenste Arbeit. Dehn's Buch giebt mehr die Sache in abstracter Strenge, seine Arbeit ist sehr „Buch". Lobe's Buch aber ist lebensvoller, wärmer und dabei nicht weniger gründlich in der Lehre; es ist faßlicher und regt den Lernenden mehr an. Zudem ist es in der Autorschaft reiner, unmittelbarer, während bei Dehn die Scholz'sche Redaction mit Dehn'scher Production in einander wächst.

Die Lehrweise ist bei Dehn sehr bestimmt, auch möglichst kurz und klar; er weiß den Erscheinungen die eigentliche theoretische Handhabe in wörtlichen Regeln fein, ja in den künstlichen und überkünstlichen Kunstformen (Räthsel-Canons, Rückwärtsfugen &c.) mit Schlauheit abzugewinnen. Die Theorie der Mache ist in Dehn's Buche von der einfachsten Regel bis zum letzten Regel-Kniff mit theoretischer Virtuosität dargelegt.

Die Beispiele, welche die der Theorie zugehörige Praxis bilden, sind mit der reifsten Kunst gefertigt; indem sie das Beabsichtigte klar sagen, sind sie auch mit Glück erfunden. Die Töne und Tonverhältnisse mit allen Kunstcombinationen sind aber von Dehn geknechtet, er spottet der freien Form — als vollendeter Schulmann*).

---

*) Es sei erlaubt, die Bemerkungen, welche mir bei dem Studium dieses merkwürdigen Buches hier und da ankamen, in kurzen hinweisenden Noten hier mitzutheilen. Auch die Sonne hat ihre Flecken und auch in Dehn's Werke ist Dies und Jenes zu finden, das er hätte können besser machen — oder der Bearbeiter Hr. Scholz; das kann ich nicht wissen.

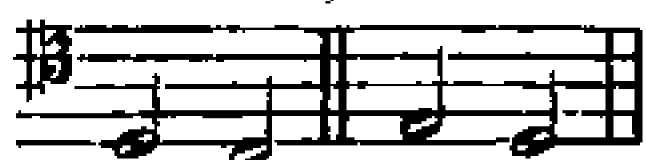
Seite 6 scheint das Verbot der Folge zweier großen Terzen (wegen einschließlichen Querstandes) als unnöthig. Die querständig modulirenden Intervallen-Fortschreitungen absolut zu verbieten, ist wol zu weit gegangen.

Seite 7 ist der Choral „in alter Schreibart" sehr gut. Es hätte sollen doch aber ausdrücklich Erwähnung finden: daß es für den Schüler nothwendig sei, bevor er die Intervalle des Contrapunctes wählt, erst die Harmoniegrundlage des Cantus in logischer Folge festzustellen. Ich habe die Nothwendigkeit dieses Verfahrens im contrapunctischen Unterrichte praktisch erfahren.

Seite 8 ist der moderne contrapunctische Satz, mit mehr Freiheiten, gut berücksichtigt. Ebenda kommt in dem untersten Beispiele Tact 2 eine Quart vor, die im zweistimmigen Satze auf dem Tactanfange nicht statthaft ist; eine hinzugefügte Notiz, daß ein solches Intervall nur auf „leichtem" Tacttheile durchgehend angebracht werden dürfe (wie z. B. die Quart Fis . . H auf Seite 10), würde daselbst am Platze sein.

Ein analysirtes Duett von Orlando di Lasso giebt Seite 104 Gelegenheit, über die Einfachheit der dabei verwendeten Mittel zu sprechen, über die Mannigfaltigkeit der thematischen Bearbeitung bei aller Einheit, und wie so gar keine Effecte durch fremdartige Modulationen oder durch Steigerung der Klangstärke darin vorkommen. Es heißt dann aber, höchst curios, folgendermaßen weiter: „Möchten doch unsere Zukünftler an diesem kleinen Pröbchen ermessen, wie elend und jammervoll ihr Verfahren ist, armen musikalischen Gedanken am Schlusse ihrer sogenannten Compositionen mit einer Steigerung durch das *ff* von Posaunen und Tuben auf die Beine helfen zu wollen." (Daß verschiedenartige Ideen an verschiedenartige Formen des Ausdrucks gebunden sind, weiß also noch nicht Jeder!)

Seite 12 ist doch wol eine gute dritte Stimme denkbar, z. B.



Seite 14, unterste Contrapunctszeile, ist im zweiten Tact das zweimalige E nicht gut. Das zweite Viertel nach der Fermate wäre besser Ais, statt A (C wäre noch besser); das letzte Viertel soll wol Cis sein?

Seite 16, § 3. Die drei Noten zu Einer sollten lieber noch als zu der vorigen Gattung des Contrapunctes gehörig bleiben; zu der folgenden vier Noten, dann sechs und acht Noten zu der letzten. Denn bei jenen drei Noten ist ebenfalls nur Ein „guter" Tacttheil — und dies dürfte entscheiden.

Seite 18 ist die Bemerkung, daß das Tempo beim Contrapunct mit vier Noten wesentlich sei, sehr gut; sie spricht auch zugleich für meine vorige Bemerkung.

Seite 22. Das erste Beispiel wäre besser an früherer Stelle angebracht.

Seite 23 sehe ich das „muß" in der untersten Zeile nicht ein.

Seite 24 scheint mir von Tact 3 zu 4 eine Inconsequenz der Gattung stattzufinden.

Seite 25, Beispiel Nr. II ist die Schreibart (ob „frei" oder nicht) jedenfalls nicht gut, da wo an die letzte von vier Achtelnoten im neuen Tacte eine halbe gebunden ist. Selbige muß jedenfalls frisch angegeben oder die Stelle muß ganz geändert werden. Das Verbot, eine lange Note an eine kürzere Vornote zu binden, beruht auf einem natürlichen Gefühl, das nur ausnahmsweise, in solchen „Beispielen" aber aber am wenigsten verletzt werden sollte.

Seite 27, § 7 weicht ein Beispiel, in den zwei vorletzten Tacten der Füllstimme, im guten Sinne frei von der alten Strenge ab, welche die Fülltöne immer nur in der einen Notengattung des Cantus haben wollte.

Seite 35. Die Bemerkung oben ist sehr gut und lesenswerth (hier zu lang zum Citiren). Ebenda § 11: welches ist hier die Füllstimme des Beispiels? Tact 6 klingt die doppelte große Terz e nicht gut.

Cap. II, Seite 38 hat besonders gute Regeln in klarer Fassung (über die Nachahmung).

Seite 39. Ueber die Anlage einer Nachahmung ist sehr Praktisches an die Hand gegeben.

Seite 43. Zu dem „unendlichen" Canon wäre ein Beispiel hier zu wünschen gewesen.

Seite 48 werden bei dem Canon im Krebsgang alte Machgeheimnisse enthüllt. Solche Dinge haben keinen Kunstwerth, sondern sie sind nur eine gymnastische Geistesschule.

Seite 65 sind die unbrauchbaren doppelten Contrapuncte gut abgewiesen worden. (Mit Entsetzen denke ich noch meiner schweren Nöthen, als ich selbige Uebungen machen mußte und immer nur leere, fast zusammenhangslose Zifferverhältnisse zu Wege bringen konnte!) Nur in der Octave, Decime und Duodecime (also in den Dreiklangsintervallen) ist lebensvoll zu contrapunctiren.

Von Seite 67 bis 71 sind historische Notizen, resp. Enthüllungen (Seite 70 unten bis 71 oben) gegeben, die interessiren und ergötzen

Seite 74 ist die Regel bezüglich des stufenweisen Eintretens der Dissonanz etwas zopfig.

Seite 75 scheint die Bezeichnung „sehr selten" nicht gerechtfertigt, weil die betreffende Dissonanz-Auflösung öfter zu finden ist.

Seite 77 unten scheint mir das Verbot des einfachen Contrapunctes erster Gattung in der Praxis ebenfalls nicht gerechtfertigt.

Seite 80 dürfte in der vorletzten Textzeile statt „Baß" besser Cello zu setzen sein; denn gewiß ist achtfüßiges Klangmaß gemeint.

Seite 94 ist die Nonenligatur F und E ein leicht zu lüftender Deckmantel für Quintenparallelen mit der Oberstimme C und H.

Man würde es nicht glauben, wenn man es nicht vor Augen sähe, wie kindisch sich erwachsene Leute geberden können; wie ein Don Quixote gegen Mühlen, so kämpfen die Ritter von der Geistlosigkeit gegen die entsetzlichen Zukunftsmusiker.

Ob jene ebenso alberne als plumpe Bemerkung von Dehn oder Scholz herrührt, ist gleichgültig; kommt sie von Dehn, so war Er eben in einem schwachen Moment und vergaß etwas den historischen Standpunct, kurz: er war eben einmal nicht Dehn; kommt sie von Scholz, so ist das etwas Anderes. Dieser feierte vielleicht einen Glanzmoment seiner künstlerischen Wirksamkeit, als er jenen traurigen Satz schrieb und war so mehr als je — Scholz. Jedenfalls aber hat Hr. Scholz, als Redigirender, den Satz drucken lassen; daß er nicht in das Dehn'sche Buch paßt, fühlt wol Jeder; es ist eine Tactlosigkeit, eine schwere Versündigung gegen den Verklärten, Schimpfreden in seinem Namen an solchem Orte zu veröffentlichen. Auch wenn der Todte sich in solchem Sinne mündlich oder schriftlich ausgesprochen hätte oder hat, bleibt die Stelle in solchem Buche dennoch eine Unschicklichkeit. Die Manen des „alten Dehn" werden Hrn. Scholz gewiß nicht segnen, der zeitliche vorübergehende Zwiste in ein Werk für die Dauer bringt. Ich kenne den Hrn. Scholz nur aus einigen sehr mittelmäßigen Compositionen, die theils strohdürre (wie z. B. die in der zweiten Abtheilung dieses Buches stehende zweistimmige Fuge von Scholz, mit welcher er sich, bezaubernd-naiv, unter die Unsterblichen stellt), theils von sehr geringem Effecte sind. Warum hat Hr. Scholz nicht den Zukünftlern ein gutes Beispiel gegeben und sich mehr an Orlando di Lasso gehalten? — Aber Scherz bei Seite! Was sagt Hr. Scholz zu den ungewöhnlich fremdartigen Modulationen in Bach, Mozart, Beethoven, zu den Steigerungen in der Klangstärke, z. B. der C moll-Symphonie und in der Eroica? zu dem *ff* am Schlusse der ersteren? Pfui!? nicht wahr? Denn das erfrecht sich ja, über den Orlando di Lasso hinaus zu gehen! — Möge Hr. Scholz sein Unrecht gegen Dehn einsehen, es gehört dazu nur sehr wenig Zartgefühl; sein Vergehen gegen bedeutende lebende „Zukünftler" zu erkennen, wird ihm nicht möglich sein, obwol unter ihnen selbst der Allerunbedeutendste noch so zu einem Scholz steht, wie dieser zu einem Orlando di Lasso.

Schließlich regen wir Diejenigen, welche Dehn's Buch durchstudirt haben, an, auch die contrapunctisch und thematisch so vielfach durchgearbeiteten Werke Berlioz', Fr. Liszt's, z. B. dessen (von Lobe als musterhaft aufgestellte) freie Fuge in seinem „Dante", zu studiren. K.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832. Herausgegeben von Paul Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, Hermann Mendelssohn. 1861. Großoctav. 340.

Der Mensch bleibt dem Menschen doch immer das Interessanteste; und nichts Schöneres giebt es, als eine Menschennatur in ihrem innersten Leben und Sein zu beobachten. Je eigenthümlicher nun Einer geartet, desto höhere Befriedigung wird es unserem geistigen Blicke gewähren, ihn in der Werkstatt seines Werdens zu belauschen; und darum fesselt uns

Nichts auch nur annähernd wie das Studium einer ächten, wahren Künstlernatur. Erscheint ein solches Künstlerleben doch stets als die Verwirklichung einer großartigen Idee, und erschauen wir hier doch, ausgeprägter und mehr in die Augen springend als in jeder andern Sphäre absoluter Geistesthätigkeit, gewissermaßen einen Weltschöpfungs-Proceß im Kleinen. Kein Wunder also, daß es gerade das Leben der Künstler ist, welches in mannigfachster Form und Auffassung uns immer wieder mit mehr oder weniger Glück und Geschick vorgeführt wird. Das Leben der Helden, der Gelehrten u. s. w., kurzum keines Standes und Berufes, ist von den Biographen und Sammlern in der Weise ausgebeutet worden, wie dasjenige der Künstler; und mit seltener Sorgfalt ist man bemüht, jedes, oft das geringfügigste Document, das von einem renommirten Künstler herrührt oder an ihn erinnert, ans Tageslicht zu ziehen.

In welcher Gestalt aber wir zum Studium einer solchen ächten Künstlernatur angeregt werden, ist durchaus nicht gleichgültig. Die Form der Selbstbiographie, welche in neuerer Zeit gerade bei den eigentlich nie literarisch thätig gewesenen Künstlern Mode zu werden scheint, hat vieles Bedenkliche. Die Selbsterkenntniß gehört bekanntermaßen keineswegs zu den Alltagstugenden der Menschen, noch weniger jedoch der Künstler; und dieser Umstand stellt die Autobiographien mit seltenen Ausnahmen in ein nicht sonderlich günstiges Licht. Bezeichnete ja selbst unser Altmeister Goethe, dem eine Objectivität zu eigen war wie nur ganz Einzelnen, die Schilderung seines Lebensganges als „Wahrheit und Dichtung". Ebenso haben wir auch wahrlich keinen Ueberfluß an Schriftstellern, die im biographischen Fache Anerkennenswerthes und Bedeutendes leisten; Varnhagen v. Ense war der einzige und letzte hervorragende Vertreter dieser Fachwissenschaft.

Einen um so dankenswertheren Stoff zu den erwähnten Studien bieten uns dafür die ursprünglich nicht zur Veröffentlichung bestimmten Briefwechsel oder Tagebücher von Künstlern. Hier haben wir in geringerem Grade die durch Eitelkeit und Selbstliebe des Autobiographen gewöhnlich sich einstellenden Versündigungen an der Wahrheit oder wenigstens Entstellungen derselben zu befürchten; und ebenso brauchen wir nicht von einer Vorliebe oder Voreingenommenheit für die vom Biographen behandelte Person zu bangen. Ein solcher nur für die engsten Familien- und Freundeskreise bestimmter Briefwechsel liegt uns heute zur Besprechung vor. Das Buch enthält unzweifelhaft vieles Interessante, sowol für die Kreise der Laien als der Musiker von Fach; und indem wir bis zum Schlusse dieses Artikels eine kritische Beleuchtung des elegant ausgestatteten Werkes und das Aussprechen eines definitiven Urtheiles über dasselbe aufsparen, beginnen wir heute damit, unseren Lesern den hauptsächlichsten Inhalt der „Reisebriefe", soweit sie musikalisch Interessantes bieten, zu registriren und kurze Bruchstücke aus ihnen mitzutheilen.

Mendelssohn unternahm, ein 21jähriger Jüngling, im Mai des Jahres 1830 eine Reise nach Italien. Er hatte den Weg über Weimar gewählt, wo er sich bereits fünf Jahre früher Goethe vorgestellt hatte, dem von seinem Freunde Zelter ein lebhaftes Interesse für den jungen Künstler eingeflößt worden war. Von Weimar aus datirt nun auch sein erster Brief an die Seinigen in Berlin, der sich wie noch ein zweites Schreiben von dorther fast ausschließlich mit Goethe und dessen Umgebungen beschäftigt. In diesem letzteren Briefe, an seine Schwester Fanny Hensel gerichtet, begegnen wir einem neuen Belege für die eigenthümliche Stellung, welche Goethe der Musik gegenüber einnahm. M. berichtet, wie er ihm Vormittags „ein Stündchen Clavier vorspielen, von allen verschiedenen großen Componisten, nach der Zeitfolge", und ihm erzählen müsse, wie sie die Sache weiter gebracht hätten. „Und dazu sitzt er in einer dunkeln Ecke, wie ein Jupiter tonans, und blitzt mit den alten Augen. An den Beethoven wollte er gar nicht heran", fährt M. fort. „Ich sagte ihm aber, ich könne ihm nicht helfen, und spielte ihm das erste Stück der C moll-Symphonie vor. Das berührte ihn ganz seltsam. Er sagte erst: das bewegt aber gar Nichts, das macht nur Staunen, das ist grandios; und dann brummte er so weiter und fing nach langer Zeit wieder an: das ist sehr groß, ganz toll, man möchte sich fürchten, das Haus fiele ein; und wenn das nun alle die Menschen zusammenspielen."

Eine Aufführung des „Fidelio" in München veranlaßt den jungen Reisenden zu folgender, leider nur zu wahren Expectoration: „Ist aber doch mein Deutschland ein närrisches Land; es kann die großen Leute hervorbringen und achtet sie nicht; es hat große Sänger genug, viel denkende Künstler, aber keinen untergeordneten, treu und anspruchslos wiedergebenden; Marcelline verziert ihre Rolle; Jaquino ist ein Tölpel; der Minister ein Schaf; und wenn ein Deutscher, wie Beethoven, eine Oper geschrieben hat, so streicht ein Deutscher, wie Stuntz oder Poißl (oder wer es sonst gethan hat), die Ritornelle und dergleichen Unnützes darin; ein anderer Deutscher setzt Posaunen zu seinen Symphonien; ein Dritter sagt dann, Beethoven sei überladen, und dann ist ein großer Mann vorbei."

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Im Anschluß an unseren letzten Opernbericht in unserer Nr. 6 haben wir zunächst die Gastspiele der Damen Brenken und Braun sowie des Hrn. Schütky zu registriren. Dieser, der Stuttgarter Hofbühne angehörend, zählt, wie schon früher in diesen Blättern anerkannt wurde, zu den besten Vertretern des Baritonfaches. Großer Klang, gleichmäßige Ausbildung sämmtlicher Register, trefflicher Ansatz und ein vorzüglicher Vortrag der mehr heroischen, als lyrischen Stellen charakterisiren seine gesanglichen Leistungen. Des Frl. Brenken, bisher in Carlsruhe und nun für Coloraturpartien hier engagirt, ist ebenfalls früher von uns öfter gedacht worden; eine Beurtheilung ihrer jetzigen Leistungen behalten wir uns für eine spätere Gelegenheit vor. Frl. Braun von Magdeburg, im Besitz einer angenehmen und sympathischen Stimme, einer trefflichen gesanglichen Bildung und eines fein nuancirten Spieles, gastirte ebenfalls auf Engagement; warum dieses nicht realisirt worden, wissen wir nicht. Die bis jetzt zur Saison neu engagirten Opernmitglieder sind also: Frau Bertram, erste Sängerin, Frl. Brenken, Coloratursängerin, sowie die HH. Schilke, Bassist, Brunner, lyrischer und Spieltenor, und Müller, Heldentenor. Ueber diesen konnten wir in unserem vorletzten Berichte (Nr. 3) kein eigenes Urtheil aussprechen. Zwar ist er

seitdem nur ein einziges Mal und noch dazu als Ernani aufgetreten; aber schon diese Leistung hat nicht geringe Erwartungen in uns rege gemacht, und die Kunde von seinem Engagement überraschte uns aufs Angenehmste. Hr. Müller aus Hannover ist ein noch sehr jugendlicher Sänger, und seine Stimme zeichnet sich zunächst durch einen großen, vollen Klang aus, wie man ihn von einem Heldentenor eben nur wünschen kann. Obgleich frei von dem so allgemein verbreiteten Fehler der Manier und Unnatur, kann er doch in rein technischer Hinsicht noch nicht befriedigen; dennoch erwarten wir die Ausgleichung dieses Mangels von seinen gesanglichen Studien, auf die er allen Fleiß verwenden möge. Was uns früher von seinem Spiele Rühmenswerthes gesagt wurde, müssen wir nur bestätigen. — Heute haben wir nun noch einer Novität, des Gounod'schen „Faust," zu gedenken; die erste Aufführung desselben fand am 8., die zweite am 10. d. M. statt, und zwar unter dem Titel: „Faust und Margarethe." Nach der ausführlichen Besprechung dieser Oper (bei Gelegenheit der Aufführung in Darmstadt) in Nr. 12, 13, 17 und 18 des vorigen Bandes bedarf es kaum noch eines ausführlicheren Eingehens unsererseits, um so mehr, da unser Correspondent ebenso erschöpfend als treffend gesprochen und wir die Freude haben, seine Ansicht in allen Puncten zu bestätigen. Darum nur noch einige flüchtige Bemerkungen! Betrachtet man das Werk als Musik zum Goethe'schen Inhalt, so ist man indignirt; denn es ist eine Caricatur desselben. Um aber gerecht sein, muß man davon abstrahiren. Mit richtigem Tacte hatte man bei der Aufführung zwar etliche im gedruckten Textbuche befindliche und Goethe wörtlich entlehnte Stellen abgeändert; dessenungeachtet aber ist es schwer, einen unbefangenen Eindruck zu gewinnen. Die Musik hat unser Correspondent sehr treffend charakterisirt. Einerseits zeigt sich in Gounod's Musik Meyerbeer'scher Einfluß, andererseits ist auch Wagner nicht ohne Einwirkung an dem Componisten vorübergegangen. Das Ganze beweist ein ernstes Streben; Gounod entzieht sich dem Einflusse der Dichtung nicht, bemüht sich vielmehr, wenn auch noch auf absolut-musikalischer Basis stehend, in den Geist derselben einzugehen, opfert die hergebrachte Opernform und sucht zu charakterisiren. Er bietet zu Zeiten wirklich Ansprechendes und überrascht durch einzelne hübsche Züge; kurz er documentirt sich als ein anständiger Musiker. In Betreff der Details verweisen wir wiederholt auf das angezogene Referat. Hätte Gounod einen andern Stoff so gut behandelt, so wäre die Aufführung solcher Musik verdienstvoll. In vorliegender Weise kann das Werk aber nur Ekel erregen und abstumpfen gegen die Schönheiten Goethe's; und wir müssen, trotzdem wir anerkennen, daß die Oper viel Gutes und Lobenswerthes enthält, darum diese Wahl entschieden mißbilligen. Wenn es übrigens bei näherer Bekanntschaft nöthig erscheinen sollte, bringen wir vielleicht noch etwas Ausführlicheres. — Die Oper läßt, einige Einzelheiten abgerechnet, kalt und erwärmt das Publicum nicht, und so erklärt sich die laue Aufnahme hier wie in Dresden. Ja es wiederholten sich hier sogar an beiden Abenden Gegendemonstrationen gegen eine stark vertretene Claque. Die Ausführung bei der Wiederholung, bei welcher bereits einige Kürzungen angebracht worden waren, konnte eher befriedigen, als die der ersten Aufführung. Die Hauptpartien waren folgendermaßen vertheilt: Frau Bertram (Margarethe), Hr. Brunner (Faust), Hr. Bertram (Mephistopheles), Hr. Bachmann (Valentin), Frau Bachmann (Marthe), Frl. Karg (Siebel). Die decorativen Arrangements und Maschinerien (vom Hoftheater-Maschinenmeister Carl Brandt aus Darmstadt, Hofmaler A. Schwebler ebendaher und Theatermaler Krause gefertigt) verdienen bedingungsloses Lob. Malerisch wirkt sehr schön das Genhimmel-Tragen Gretchens von Engeln am Schlusse des vierten Actes. Musikalisch unwirksam ist die Hexenscene in der Walpurgisnacht und nur sinnlich reizend die Ballscene; doch thun letzterer die schwachen Leistungen unseres Ballets merklichen Eintrag. Eine glücklich gewählte Meßoper ist aber der „Faust" in keinem Falle; blos der vierte Act möchte den Ansprüchen eines Meßpublicums genügen.

Berlin, 6. September. Von einem mehrmonatlichen Unwohlsein wieder hergestellt, ergreife ich die kritische Feder, um vorweg zu berichten, daß ich noch lebe. Zunächst aber lassen Sie mich zum wichtigsten Tagesereigniß schreiten. Das Friedrich Wilhelmstädtische Theater führte uns in Hrn. Wachtel, k. k. Hofopernsänger aus Wien, einen bedeutenden Gast vor, der rücksichtlich der kräftigen, frischen Stimme, doch des nicht immer schulgerechten Gebrauchs derselben, als der artistischen Eigenschaften — Auffassung, wenn auch mitunter zu sinnlich, Ausdruck, Geschmack — alle Beachtung der Kritik verdient, und zwar diesmal fast im Widerspruch mit dem Urtheil früherer Kritiker. Ein gerechtes Urtheil darf indessen nie aufhören, von blos Accessorischem abzusehen, und dem an sich Würdigen die Würdigung zuzuwenden. Hr. Wachtel trat als Chapelou, also in der Titelrolle von Adam's „Postillon von Lonjumeau" auf; und so muß ich denn meine beste Ueberzeugung dahin aussprechen, daß bei manchen Hemmungen der Postillon dieses Gastes, der durch seine umfangreiche, sonore Tenorbruststimme mit zu den bedeutendsten unserer jetzt singenden und stimmberechtigten Tenore zählt, einen durchschlagenden Beifall beim hiesigen Publicum und der Kritik fand. Man darf fast sagen, seine hohe Tenorstimme — er singt das eingestrichene h und das zweigestrichene c mit der bewunderuswürdigsten Leichtigkeit — ist leider in unserer tenorarmen Zeit ein Unicum. Mit seinem Gesangstalente verband der früher Rosse lenkende Sänger im Postillonsliede ein obligates, vielleicht einzig in seiner Art dastehendes — Peitschengeknall. Ob dieses, oder der Wachtelschlag des großen Sängers, oder Beides vereint den Beifallsjubel des da Capo schreienden Publicums hervorlockte, wollen wir unerörtert lassen. Genug, es ist ein Factum, daß dieser Beifall für Wachtel's Gesang an den Jenny Lind-Enthusiasmus erinnerte. Der selige Adam steht wol in der Meinung der Künstler und Tonsetzer nicht sehr hoch; aber seine Musik, und namentlich die in Rede stehende, ist populär und zwar populärer bei uns, wie in Frankreich. Adam's Talent ließe sich am Treffendsten durch folgende Worte in seiner Landessprache bezeichnen: „C'est le compositeur des idées reçues, adoptées, c'est l'homme de la mesure bourgeoise." Hierbei kann ich nicht umhin, die Frage aufzuwerfen: Warum componirt man so wenig komische Opern? Ist es etwa nicht besser im Kleinen Gutes, als im Großen Mittelmäßiges und Schlechtes zu schaffen? Im Mittelalter nannte man Poesie die „fröhliche Wissenschaft", die Musik die „fröhliche Kunst." Beinahe müssen heutzutage diese Schwesterkünste um einige Bissen gesunden Spaßes betteln gehen. Oder ist der Scherz und die Komik nicht etwa auch eine herrliche Gottesgabe? Haben nicht Hiller und Dittersdorf, wie Lortzing, Nicolai, Cornelius u. A. ihre Lorbeeren aus dem deutschen Urhaine gepflückt, und hat nicht Mozart das große dramatische Genie gehabt, Komik und Tragik zugleich zu verschönen? Es ist nicht zu leugnen, daß jede Nation hierbei selbstständig vorgeht. Beim Deutschen steckt die komische Oper im Orchester, beim Franzosen im Buche und beim Italiener in der Kehle. Der bedächtige Deutsche setzt zumeist ein Buch, sein Libretto, der oberflächliche Franzose skizzirt zum Gedicht eine Kleinigkeit Gesang, der feurige Italiener skizzirt zum Gesange etwas Gedicht. Nach meinem Dafürhalten ließe sich hier ein gegenseitiges Pumpgeschäft anlegen, damit eine komische Oper entstände, welche charakteristisch Allen eigen wäre und das enthielte, was von ihr nothwendiger Weise verlangt werden muß. — Obgleich unsere königl. Hofoper bereits seit Anfang August, nach stattgehabten Ferien, hin und wieder mit einigen Lückenbüßern herausgetreten, so fehlten bis dahin doch noch einige würdige Repräsentanten. Somit war es ein großes Ereigniß, Wagner's „Tannhäuser" am 3. September bei vollem Hause mit Hrn. Formes meist befriedigend aufgeführt zu sehen. Gut oder vorzüglich war diese Aufführung keineswegs. Selbst Hrn. Formes' sonst so wohlklingender Tenor litt an hoffentlich nur vorübergehenden und zeitweiligen Schwerfälligkeiten. Frl. de Ahna war als Elisabeth in gesanglicher Beziehung keine zu verachtende Rivalin der Frau Jachmann-Wagner. In dramatisch-plastischer Auffassung blieb sie aber weit hinter ihrer Vorgängerin zurück. Außer Frl. Pollack waren die übrigen Darsteller dieselben und mehr oder weniger in ihren bekannten Rollen befriedigend. Ein Mißgriff war es, daß Frl. Pollack die so überaus fein nuancirte Rolle der Venus singen mußte. Ihr markiger, dickaufgetragener, posaunenartiger Ton, ohne jeglichen sinnlichen Reiz, that der Oper, namentlich der Scene im Venusberg, großen Abbruch. Hoffentlich wird diese Oper durch öftere Proben und Aufführungen für die Folge wieder in altgewohnter Weise zur Geltung kommen. Die Chorleistungen waren ungenügend; aber Frl. Pollack wünschte ich für ihre unnatürliche Venus außer Activität setzen zu können. — Schließlich sei kurz eines Gastes, der Frau Masius-Braunhofer, gedacht, welche im königl. Opernhause als Nachtwandlerin auftrat. Soll dieselbe, wie allgemein geglaubt wird, für die abgehende Frau Herrenburg-Tuczek das Coloratur- und Soubretten-Fach übernehmen, so bedauere ich recht sehr diesen Ersatz. Von der Natur mit einer schönen Stimme ausgestattet, versteht sie dieselbe nicht zu verwerthen. Außerdem macht ihr ganzes Erscheinen und Auftreten den Eindruck, als müsse sie ängstlich darüber wachen, damit nur Alles gelinge. Wenn es dann nur noch gelänge! Von einer Künstlerin, die mit als erste Sängerin an unserer Hofoper fungiren will, kann und muß man nothwendig erwarten, daß sie die Schuljahre im Gesange absolvirt habe, um wenigstens technisch vollkommen sicher dazustehen. Das Haus zeigte viele leere Plätze. Th. Rode.

Wien, 4. September. Ich pflege sonst altbesetzte Vorstellungen unserer Opernbühne nur in den seltensten Fällen zu besuchen, in noch selteneren, ja fast niemals zum Gegenstande einer ausführlichen Besprechung zu wählen. Heute gilt es indes, von dieser Gepflogenheit ab-

zugehen. Es handelt sich um die Betonung einer für unsere hiesigen, specifisch deutschen Opernzustände weittragenden Thatsache. Spohr's „Jessonda", die einzige unserem Repertoire noch gewahrte Oper des Meisters, hat bis zum gestrigen Tage immer nur eine geduldete, leidige Nebenstellung eingenommen. Sie wurde in früheren Jahren stets bei schwachbesuchtem Hause, seit 1845 bis etwa 1857 gar nicht mehr gegeben. Seit dem Zeitpuncte ihrer Wiederaufnahme hatte „Jessonda" Nichts mehr und Nichts weniger als die Stellung eines Lückenbüßers behauptet, der etwa höchstens zweimal im Jahre bei fast leeren Räumen und ziemlich flauer Stimmung der wenigen Anwesenden an die Reihe gekommen. So ist es factisch der — ich wiederhole — einzigen, in den Hallen unserer Opernbühne noch geduldeten Oper Spohr's bis zum gestrigen Tage ergangen. So geschehen trotz der specifisch liebenswürdigen, reizvollen, stellenweise sogar gewaltigen Musik, und trotz der sehr guten Vertretung ihrer Hauptmomente durch Hasselt, Heinefetter, Ander, Draxler und Staudigl in erster, wie durch Frau Dustmann, Ferrari oder Cash, Walter, Beck und Schmid in zweiter Epoche. Unser Publicum war Spohr'scher Musik gegenüber förmlich stumpf: Grundes genug für unsere — mit Ausnahme Eckert's — ohnehin Spohr nicht sehr gewogenen Theaterdirectoren, die „Jessonda" so selten wie möglich zu bringen, mit anderen Spohr'schen Opern dagegen ganz und gar hinter dem Berge zu halten. So ist es denn gekommen, daß Wien von dem für sein Operntheater dereinst gedichteten „Faust" seit Jahren keine Note gehört, von anderen Spohr'schen Werken, wie z. B. von „Zemire und Azor", noch gänzlichen, schnöden Umgang genommen hat. Wie ganz anders war dagegen die Physiognomie des Jessonda-Abends vom 4. September 1861! Ein zwar nicht gedrängt volles, doch immerhin anständig gefülltes Haus begrüßte und verabschiedete — von der herrlichen Ouverture angefangen bis zum Finale des dritten Actes — jeden hervorragenden Moment dieser Oper mit einer solchen Wärme und einmüthigen Freudigkeit, ja mit einem Jubel, den man Reclame genannt hätte, wäre das Los eines Erstlingswerkes oder eines von gewisser Seite her verkannten noch lebenden künstlerischen Märtyrers in Frage gewesen. Nach dem Schlusse des zweiten Aufzuges ging der Beifall sogar ins Unbegrenzte, und viermaliger, lauter Hervorruf ward der Leistung des Schöpfers wie der Darstellenden zum Lohne. Ja, mir wars sogar, als hörte ich so manche Stimme ganz vernehmlich: „Spohr, bravo Spohr!" rufen. Und dennoch war gerade diese Jessonda-Vorstellung bei Weitem keine der besten. Urbildliche Typen ihrer Art waren blos unsere in dieser Partie nach gesanglicher und mimisch-declamatorischer Seite kaum zu überbietende Dustmann (Jessonda) und Dr. Schmid (Dandau). Dagegen ist kaum etwas Geschmackloseres, Unkeuscheres, Undeutscheres, mit schlecht modischem Firnisse Uebertünchteres denkbar, als die Amazili des Frl. Sulzer. Hrn. Beck's Tristan ist ein Feldherr, wie ihn etwa Verdi ganz wohl leiden mag, wir Gutdeutsche hingegen nur mit Ekel vertragen können. Hr. Walter ist ein ewig winselnder Nadori. Zwischen Schwärmerei und fader Süßlichkeit liegt das Wahre inmitten. Im Chore und Orchester gab es so manchen Mißton, von Seiten des sonst tüchtigen Dirigenten Esser so manches verschleppte Tempo. Und trotz alledem dieser Beifall! Heißt ein solcher nicht — in klares Deutsch übersetzt — so viel als: Gebet uns Meister Spohr öfter; gebet uns auch Anderweitiges vom Meister zu hören, den wir ehren, den wir lieben, dessen Verlust wir beweinen, und den wir auf alle Art feiern und verherrlichen würden, stände er — wie einst als Verkannter — nun als klar Erkannter und uns Seelenverwandter in unserer Mitte! Avis au directeur: Wer Sinne hat, der vernehme! Spohr's Partituren liegen fertig da. Man braucht sie nur zu nehmen und zu pflegen im Sinne des Studiums sine ira et studio. Auf zur That! Der gestrige Jessonda-Abend sei für uns Wiener nicht umsonst gekommen! S.

Chemnitz. Wir haben aus dem Monat August von hier aus zu berichten: Kirchenmusiken in der Jacobi- und Johanniskirche: Credo aus der Graner Festmesse von Fr. Liszt und Chor von A. Romberg (a capella). — Das am 16. August im Stadttheater stattgehabte und bereits von uns erwähnte Concert des Chemnitzer Sängerbundes (bestehend aus sechs Vereinen) für das Becker-Denkmal brachte unter abwechselnder Direction des Musik-Dir. Schneider und Cantor Winkler: „An die deutsche Tricolore" von E. H. z. S., Deutsches Lied von Kalliwoda, „Das Kirchlein" von Becker (Solovortrag der Sänger des pädagogischen Vereins), Vaterlandslied von Marschner, „Blücher am Rhein" von Reißiger, „Das deutsche Vaterland" von Reichardt, „Lebenslust" von Hiller (Bürgergesangverein), „Abendlied" von Abt, „Zum Walde", mit vier Hörnern, von Herbeck (Schneider'sche Liedertafel), „Alldeutschland" von Abt. — Wie wir erfahren, wird unser sehr verdienter städtischer Musik-Dir. Mejo Anfang October sein langjähriges künstlerisches Wirken durch Aufführung der neunten Symphonie abschließen. Z

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Brüder Anton und Nicolas Rubinstein weilen augenblicklich in Leipzig; Letzterer kehrt direct von hier aus nach Moskau zurück.

Frl. Elvira Berghaus zu Weimar ist als herzogl. Hofopernsängerin in Meiningen für erste und zweite Sopranpartien engagirt worden und wird sich Anfang October dahin begeben. Für Tenorpartien ist von derselben Bühne ein Hr. Dr. Lindheim engagirt worden.

Frau Jenny Lind-Goldschmidt beabsichtigt im Laufe der nächsten Wochen eine Kunstreise durch England zu unternehmen.

Bei einem neulich in Bad Dobberan stattgehabten Concerte wirkten Concert-M. Laub aus Berlin, Pianist A. Bratfisch aus Stralsund, Frl. Bianchi und Frl. Artôt mit.

Nachdem Offenbach's Bouffes parisiens ihr Gastspiel in Brüssel am 24. August beendet, sind sie nach Paris zurückgekehrt.

Am 12. September findet in Verviers ein großes Concert statt, in welchem Vieuxtemps, Servais und Frl. Artôt mitwirken.

In Stuhlweißenburg fand zum Besten eines Lehrerpensionsfonds ein Concert unter Mitwirkung Steger's, der Violoncellisten Frl. Ida Huber und des Pianisten Hrn. Kubinyi statt. Das Publicum fand sich zahlreich ein und spendete namentlich den ungarischen Weisen Steger's und dem zarten Spiele des Frl. Huber rauschenden Beifall.

Musikfeste, Aufführungen. Das alljährlich im Sommer wiederkehrende große Concert in Gotha unter Leitung des Capell-M. Harraß fand diesmal am 28. August statt und brachte folgendes Programm: Egmont-Ouverture; Mozart's Es dur-Concert für zwei Pianoforte mit Orchesterbegleitung, vorgetragen von Musik-Dir. Wandersleb und seiner 15jährigen Tochter; „An die deutsche Tricolore", Männergesang von E. H. z. S.; Concert für Violoncell (erster Satz) von Molique, vorgetragen von Hrn. Krumbholz aus Leipzig. Den zweiten Theil eröffnete Haydn's C dur-Symphonie; dann: „Souvenir de Spa", Phantasie für Violoncell von Servais, vorgetragen von Hrn Krumbholz; „Die drei Röselein", Volkslied für Männergesang; Phantasie und Variationen für zwei Pianoforte von Thalberg.

Die Concert-Programme für die nächste Saison in Frankfurt a. M. sind theilweise schon veröffentlicht. Der Rühl'sche Verein stellt drei classische Concerte in Aussicht; die philharmonische Gesellschaft verspricht nachbenannte Werke. Von Symphonien gelangen in letzterer zur Aufführung: Mozart Op. 34 und 88, Haydn Nr. 20, Beethoven die in B. Von Ouverturen: Beethoven Op. 115, Schumann „Braut von Messina", sowie von Hiller, Cherubini, Catel, Aloys Schmitt u. A.

Bei dem am 4. August zu Nimwegen stattgehabten Sängerfeste zeichneten sich vor allen anderen die Liedertafel von Herzogenbusch, dirigirt von einem Hrn. van Päschen, und der unter Hrn. A. Berlyn's Leitung stehende Gesangverein „Oefening baart kunst" in Amsterdam aus. Letzterer trug Mendelssohn's „Nachtgesang" und eine Composition seines Dirigenten, „Weinlied" von Berlyn, vor, welche wiederholt werden mußte.

Neue und neueinstudirte Opern. Schliebner's „Graf von Santarem" fand bei seiner erstmaligen Aufführung in Kroll's Theater in Berlin eine nur kühle Aufnahme; auch die Ausführung wird als eine nicht sonderlich gelungene bezeichnet.

Das neu erbaute Theater in Braunschweig soll am 1. October eröffnet werden; als die erste zur Aufführung gelangende Oper wird „Tannhäuser" bezeichnet.

Die „Ostdeutsche Post" schreibt: „Richard Wagner verläßt wieder Wien, ohne seine Oper „Tristan und Isolde" zur Aufführung hier bringen zu können, da Ander's andauernde Unpäßlichkeit eine solche für die nächste Zeit unmöglich macht."

Jules Cohen hat zu einem Texte von Leuven und Cormon eine komische Oper: „José-Maria", geschrieben, die nächstens in der Opéra comique zur Aufführung gelangt.

Während der letzten Kopenhagener Saison gelangten folgende Opern zur Aufführung: Gluck's „Iphigenia in Aulis", „Titus", „Don Juan", „Figaros Hochzeit", „Fidelio", „Freischütz", „Hans Heiling", „Martha", „Lucrezia Borgia", „der Wasserträger", Cimarosa's „heimliche Ehe", „Rothkäppchen", „die Räuberburg" von

Kuhlau, „die weiße Dame", „die Ludlamshöhle", Text von Oehlenschläger, Musik von Weyse. Die nächste Saison wird eine neue original-dänische Oper „Karl's II. Flucht", Text von Overskou, Musik von Siboni, bringen.

Literarische Notizen. Eine umfangreichere Schrift „Die Mission der Kunst, mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart" von Louise Otto (Leipzig, H. Matthes, 1861) wird in diesen Tagen die Presse verlassen, und wir machen vorläufig auf dies Buch aufmerksam, dessen eingehendere Besprechung wir uns für später vorbehalten. Die Verfasserin theilt im „Vorwort" zunächst die Entstehungsgeschichte dieses Buches mit und bezeichnet als Ziel ihres Strebens die größere Verschmelzung der Kunst mit dem Leben überhaupt. Der Inhalt ist nach dem Verzeichniß folgender: Ueberblick. — Die Kunst. Baukunst. Die Restaurationen. Zeitgemäße Bauten. Bildhauerkunst. Denkmale. Plastische Gruppen und Statuetten. Geräthe zum Gebrauch des täglichen Lebens. Malerei. Heiligenbilder. Historische und literar-historische Gemälde. Stoffe aus der Gegenwart. Die Landschaftsmalerei. Holzschnitt, Kupfer- und Stahlstich. Die Malerei im öffentlichen Leben. Die Glasmalerei. Gartenkunst. Dichtkunst. Lyrische Poesie. Epische Poesie. Dramatische Poesie. Das Lustspiel. Das Schauspiel. Das Trauerspiel. Die Bühnenverwaltungen. Tonkunst. Die Oper und das Musikdrama. Volksliedertafeln und Sängerfeste. Oeffentliche Musiken. Nationale Musik. Programm-Musik und Symphonische Dichtungen. Die Künstler. Leben im Ganzen. Stellung im öffentlichen Leben. Vereine und Versammlungen. Parteien. Namensaristokratie. Nationalität. Brod. Bildende Künstler. Tonkünstler. Sänger und Sängerinnen. Schauspieler und Schauspielerinnen. Tänzer und Tänzerinnen. Schriftsteller und Schriftstellerinnen. Der Weg zum Ziele. Rückblick. Die Vereinigung von Idealismus und Realismus. Schluß. — Am Schluß faßt die Verfasserin die Resultate ihrer Schrift in den Bemerkungen zusammen: „Erblicken wir von Seiten der Künstler das aus dem Bewußtsein des Gegenwärtigen wie des Ewigen hervorgegangene Ringen, das Kunstleben neu zu gestalten, so sehen wir auch von Seiten der Laien diese Bestrebungen immer höher würdigen und sich dies immer mannigfaltiger bethätigen."

Auszeichnungen, Beförderungen. Die in diesen Blättern ausgeschriebene (durch den Tod des auch in weiteren Kreisen bekannt gewordenen Violoncellisten Hentrich erledigt gewesene) erste Violoncellistenstelle bei der herzogl. Hofcapelle zu Ballenstedt ist durch Hrn. W. Herlitz (Schüler Friedrich Grützmacher's in Dresden) wieder besetzt worden, welcher bei seinem Probespiele durch den Vortrag eines Concertes seines Lehrers (Nr. 3, E moll) sehr bedeutenden Succès gehabt hat.

Die Zeitungen beschäftigen sich augenblicklich angelegentlichst mit der Stuttgarter Hofbühne und damit, welchen Einfluß auf dieselbe der Eintritt der HH. Hackländer — dessen Ernennung zum Intendanten erwähnten wir bereits in voriger Nummer — und Eckert veranlassen möchte. Der Letztere ist zum zweiten Capellmeister ernannt worden; doch erscheint es als ziemlich gewiß, daß diese Stellung nur eine interimistische ist und daß er bald den ersten Capellmeisterposten erhält, indem Kücken von demselben ganz zurücktreten wird. Man hatte um so weniger diese Veränderung erwartet, da Kücken, wie allgemein bekannt, sich einer seltenen Protection von oben erfreute.

Der Kaiser von Rußland hat die Dedication der Rubinstein'schen Oper „Die Kinder der Haide" anzunehmen, und dem Verleger derselben, dem k. k. Hofmusikalienhändler Hrn. C. A. Spina, als Anerkennung die goldne Medaille für Kunst und Wissenschaft mit der Umschrift: „Praemii digno" zu verleihen geruht.

An Ignaz Lachner's Stelle ist Ludwig Normann Capellmeister in Stockholm geworden.

Personalnachrichten. Hr. Dr. Ed. Hanslick ist seines Postens als Beirath am Wiener Hofopertheater auf seinen wiederholten Wunsch enthoben worden.

Vermischtes.

Neulich lasen wir im Stuttgarter „Morgenblatte" eine Schilderung der Musikzustände in den Provinzialstädten Frankreichs, die wahrhaft Grausen erregen konnte. Um so angenehmer überraschte uns der in einer der letzten Nummern des „Journal des Débats" erschienene Bericht über die Thätigkeit der Association musicale de l'Ouest. Dieselbe wurde im Jahre 1835 von einem Privatmanne zu Niort, Namens Beaulieu, gegründet und hat sich die Förderung des musikalischen Lebens zur Aufgabe gestellt. Alljährlich kehrt eine Versammlung der Mitglieder wieder, und zwar abwechselnd zu Poitiers, Limoges, La Rochelle, Angoulême und Niort. Der letzte (25.) Congreß tagte am 21. und 22. August zu La Rochelle, und fanden an beiden Tagen musikalische Aufführungen statt. Aus den Programmen heben wir folgende Nummern hervor: Beethoven's B dur-Symphonie, die Ruinen von Athen, Mendelssohn's „Lobgesang", Freischütz-Ouverture, Finale aus der „Vestalin" und Arie aus Haydn's „Schöpfung" (Mit Würd' und Hoheit ꝛc.). Gleichzeitig fanden wir auch in der „Illustration" einige Nachrichten über die Ecole de musique de Metz, succursale du conservatoire impérial. Die Zahl der Succursales (Filial- und Vorbereitungsschulen des Conservatoriums in Paris) in den Provinzen ist sehr gering, und diese Anstalten werden überhaupt vom Staate durchaus nicht begünstigt. Metz hat eine solche, und die dortige Musikschule beging am 12. August ihre Prüfungsfeier; im Programm waren die Namen Carafa, Héguet, Herold, Thalberg, Ambr. Thomas, Alard, Concone, E. Prudent, Meyerbeer und Haydn (dieser mit einem Chor aus seinen „Jahreszeiten") vertreten.

Die große musikalische Feier, welche die Vertheilung der Preise des bekannten Collège Chaptal in Paris einzuleiten pflegt, wurde mit einem Chor aus dem „Tannhäuser" eröffnet.

In Paris ist eine neue Gesangsschule eröffnet worden, und zwar von dem bisher am Conservatorium in Neapel angestellten Hrn. Mayer Tedesco.

Das Denkmal von Orlando di Lasso in München ist jetzt auf dem Promenadenplatz aufgestellt worden; bisher stand es am Odeum.

Bekanntmachung.

Aus den mitgetheilten Referaten über die Tonkünstler-Versammlung zu Weimar ist bereits bekannt, daß von den verschiedenen Zwecken des Vereins zuerst die auf künstlerische Förderung gerichteten ins Leben treten sollen. Die vorhandenen Geldmittel sind daher zunächst bestimmt, die Kosten der späteren in zweijährigen Fristen erfolgenden Versammlungen, bei denen jedes Mal (vorher einem Prüfungsausschuß überwiesene) Werke von Vereinsmitgliedern zur Aufführung gelangen sollen, zu decken. Reichen die vorhandenen Geldmittel weiter, so hat der Verein alsdann auch sein Augenmerk auf Veröffentlichung von Manuscripten durch den Druck zu richten.

Um diese Zwecke zu unterstützen, ergeht daher an alle Vereinsmitglieder die Aufforderung, so weit sie Gelegenheit haben, zum Besten der Vereinscasse zu wirken: zunächst durch zu veranstaltende Aufführungen oder Veröffentlichung von Tonwerken und Schriften, sowie überhaupt durch alle Mittel, die in dem bereits von diesen Blättern mitgetheilten Statut-Entwurf angegeben sind. Vor allen Dingen dürfte es darauf ankommen, die Zwecke und Bestrebungen des Vereins in möglichst weiten Kreisen bekannt zu machen, was hiermit den Mitgliedern ans Herz gelegt wird.

F. Brendel. R. Pohl.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 20. September 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 13.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar.

Rückblicke und Schlußbetrachtung

von

Richard Pohl.

(Fortsetzung.)

Ein zweiter Uebelstand des unerwartet großen Andranges stellte sich bei dem Besuch der beiden Theaterconcerte heraus. Es war dem Festcomité, durch die nicht genug zu rühmende und mit größtem Danke auch allseitig anerkannte Munificenz Sr. Königl. Hoheit des Großherzogs, die Möglichkeit gegeben, die bei der Leipziger Versammlung beobachtete Liberalität des freien Eintritts für Alle nach § 1 der Festordnung (siehe Seite 86, Spalte 2 der Nr. 11 dieser Blätter) zur Theilnahme berechtigten Mitglieder auch während der Weimarer Versammlung festzuhalten. Bei der Aufführung der Beethoven'schen Messe erwuchsen aus dieser Einrichtung weder den Mitgliedern der Versammlung, noch dem Publicum besondere Schwierigkeiten, da die Stadtkirche gegen 2500 Personen faßt, welche denn auch nahezu darin versammelt waren. Das Weimarer Hoftheater zählt aber nur wenig mehr als 800 Sitzplätze, und wenn auch durch Benutzung aller Gänge und Zwischenräume etwa noch 100 Stehplätze dazu gerechnet werden konnten, so entsprach doch dieser disponible Raum dem Andrange in keiner Weise. Obgleich nun trotzdem der Grundsatz festgehalten wurde, daß kein Billet an das Publicum verkauft wurde, bevor nicht sämmtliche Mitglieder und Mitwirkende ihre Karten erhalten hatten, so war es doch begreiflicher Weise nicht möglich, allen Gästen gute Plätze zur Verfügung zu stellen. Zur Vermeidung von zeitraubendem Aufenthalte und unausbleiblicher Verwirrung auf dem Bureau konnten an die daselbst sich Meldenden die Billets nur der Reihe nach vertheilt werden. Da aber bereits zwei Tage vor dem eigentlichen Beginn der Versammlung zahlreiche Mitglieder eintrafen, so daß die Expedition Sonnabend den 3. und Sonntag den 4. August in den Bureaustunden ununterbrochen erfolgte, so erhielten die erst Montag den 5. August Eintreffenden meist nur noch geringere Plätze. Bei dem Gedränge auf dem Bureau mögen auch Verwechslungen und Irrungen in der Billetausgabe vorgekommen sein, so daß von verschiedenen Seiten Klagen wegen ungenügender Berücksichtigung der Theilnehmer geführt wurden, welche leider mit dem besten Willen nicht mehr gehoben werden konnten. Dem Comité sollten aber die hierdurch entstandenen Uebelstände nicht zur Last gelegt werden. Wäre die in allen öffentlichen und privaten Einladungen im Interesse der Theilnehmer enthaltene Aufforderung einer vorherigen rechtzeitigen Anmeldung befolgt worden, so hätte eine Disposition entworfen werden können, nach welcher alle Theilnehmer wenigstens ziemlich gleichmäßig berücksichtigt worden wären. Da aber factisch nur die Hälfte der Theilnehmer angemeldet war, so daß doppelt so viel Plätze geschafft werden mußten, als veranschlagt war (anstatt 360 über 700), so mögen alle Diejenigen, welche hierunter gelitten haben, in dieser Thatsache gerechter Weise eine Entschuldigung für das Festcomité finden.

Das (zahlende) Publicum wurde hierdurch ungleich mehr benachtheiligt. Nach allen bisher in Weimar vorliegenden Erfahrungen (selbst die Septemberfeste, Goethe- und Schillerfeste nicht ausgenommen) war ein Zudrang nicht nur des hiesigen, sondern auch des auswärtigen Publicums, wie er bei der Tonkünstlerversammlung zu drei auf einander folgenden Concerten stattfand, geradezu unerhört. Da aber die Mitglieder der Versammlung unter allen Umständen den Vorrang haben sollten, so konnten an der Hoftheatercasse nicht einmal die vor der Eröffnung schon eingelaufenen Vorausbestellungen des Publicums sämmtlich effectuirt werden; ein Verkauf an den Concerttagen selbst konnte aber fast gar nicht stattfinden. Hunderte mußten daher an den Cassen zurückgewiesen werden; hätte das Hoftheater anstatt 900 Zuhörer deren 1800 fassen können, so wäre trotzdem bei dem Liszt-Concert (Dienstag, den 6. August) das Haus nicht minder überfüllt gewesen.

Angesichts dieser, trotz aller daraus erwachsenden Unannehmlichkeiten dennoch höchst erfreulichen Thatsache, wurde vom Festcomité wiederholt und ernstlich die Frage erwogen, ob eine Wiederholung des Liszt-Concerts, Mittwoch, den 7. August, und eine Verschiebung des auf letzteren Tag fixirten dritten Festconcerts auf den vierten Tag nicht angeordnet werden solle. So erwünscht diese Repetition aber nicht nur einem großen Theil der Festtheilnehmer, sondern auch allen Denen, welche keine Plätze mehr gefunden hatten, sicher gewesen wäre, glaubte man doch schließlich davon absehen zu müssen; theils aus Rücksicht gegen die, ohnehin schon sehr angestrengten aus-

führenden Tonkünstler; theils aus Rücksicht gegen jene Theilnehmer, welche ihre Abreise auf Donnerstag den 8. August bestimmt hatten; theils endlich aus Rücksicht gegen die, am dritten Festconcert betheiligten Componisten, welche hierdurch möglicherweise ein minder zahlreiches und gewähltes Publicum gehabt hätten, als ihnen am 7. August, bei überfülltem Hause, zu Theil wurde.

Eine weitere Folge des unvorbereiteten großen Andranges war, wie schon früher erwähnt, die Unmöglichkeit für das Bureau, dies Mal ein gedrucktes Verzeichniß der Anwesenden während der Versammlungstage auszugeben. Man hat diesen Mangel dem Unterzeichneten, als Bureauvorstand und Schriftführer, zum besonderen Vorwurf machen wollen, weshalb eine Rechtfertigung an dieser Stelle wol statthaft ist. Eine derartige Liste von Mitgliedern und Mitwirkenden hat nur Sinn, wenn sie correct und complet ist; ein beliebiges Namensverzeichniß, welches verschiedene Personen nennt, die nicht vorhanden sind, während Anwesende vermißt werden, dient dem eigentlichen Zwecke einer genauen Orientirung keineswegs. Bei der Leipziger Versammlung (1859) war das, bereits am ersten Festtage ausgegebene Mitgliederverzeichniß lediglich nach den vorher eingegangenen Anmeldungen verfaßt worden; es konnte deshalb auch, wie dies in der Natur der Sache liegt, weder ganz correct, noch vollständig sein, jedoch waren der Nachmeldungen bei der ersten Versammlung verhältnißmäßig so wenige, daß man diese Uebersicht im großen Ganzen als genügend willkommen heißen konnte. In Weimar war eben das Verhältniß geradezu ein umgekehrtes. Ein auf Grund vorheriger Anmeldungen redigirtes Verzeichniß lag druckfertig vor und hätte am 4. August vertheilt werden können, wenn nicht schon die ersten Bureaustunden des 3. August constatirt hätten, daß dieses Verzeichniß sehr unvollständig geworden war und mit jeder Stunde werthloser werden mußte. Selbst das Verzeichniß der Mitwirkenden wäre kein correctes geworden, wie viel weniger das der Mitglieder, deren sich noch Dienstag den 6. August nicht wenige meldeten! Während der Bureaustunden und Festtage selbst aber ein völlig neues Verzeichniß zu verfassen, setzen, drucken und vertheilen zu lassen, war in Berücksichtigung der disponiblen Kräfte und Mittel geradezu eine Unmöglichkeit. Man hätte dasselbe höchstens am Schlusse der Versammlungstage vertheilen können, wo es seinem nächstliegenden Zwecke augenblicklicher Orientirung schon nicht mehr dienen konnte. Wir zogen deshalb vor, dieses Verzeichniß nachträglich zu veröffentlichen, um hierdurch wenigstens eine Garantie völliger Correctheit bieten zu können.

Angesichts dieser Thatsachen konnte wol nun kaum ein abgeschmackterer Vorwurf gegen die Versammlung hervorgesucht werden, als der: daß sie eine Parteiversammlung gewesen sei. Eine Parteiversammlung, bei 700—800 Theilnehmern, worunter Musiker von allen Branchen und Richtungen: Capellmeister, Musikdirectoren und Orchestermusiker; Sänger und Virtuosen; Musiklehrer, Cantoren und Organisten; Musikverleger, Instrumenten- und Orgelbauer; Vorsteher von Concert-Instituten und Gesangvereinen; musikalische Schriftsteller, Journalisten, musikgebildete Dilettanten und Dilettantinnen — kurz Künstler und Kunstverwandte von allen Zweigen, welche nach der (von der Versammlung später selbst zum bleibenden Gesetz erhobenen, weil nach allen musikalischen Seiten hin so umfassend als möglich aufgestellten) Fest-Ordnung zur Theilnahme berechtigt waren. Eine Parteiversammlung, zu welcher durch die gelesensten politischen und Fach-Zeitungen 2c. so allgemein und öffentlich eingeladen wurde, daß jeder, zur Musik nur in irgend einer Beziehung Stehende nicht allein davon unterrichtet, sondern einer willkommenen Aufnahme auch sicher sein konnte.

Es gehört eben die Böswilligkeit und „Zweckheiligkeit" unserer Gegner dazu, um eine solche Behauptung zu wagen, welcher die offenkundige Absicht, zu verdächtigen und zu verhetzen, an die Stirn geschrieben ist. Es gehört aber auch ihre Verbissenheit und blinde Einseitigkeit dazu, um nicht zu fühlen, wie lächerlich eine solche „Anklage" ist. Daß „Gegner" bei der Versammlung waren, bewies dies nicht schon die versuchte Opposition im dritten Festconcert? Beweisen dies nicht zur Evidenz die diversen nachträglichen Zeitungsartikel, welche, mit der ersichtlichsten Animosität gegen das Fest verfaßt, sich vergeblich abmühen, dem Publicum zu demonstriren, daß bei der Weimarer Versammlung nur Parteigenossen, folglich keine Gegner vorhanden gewesen seien? Solche Argumente in ihrer Hohlheit nicht zu durchschauen, muß man allerdings sehr „parteiisch" sein; aber von einer „Partei", zu welcher nicht zu gehören wir uns zur Ehre rechnen dürfen.

An wem anders, als an jener „Partei" hat es denn gelegen, wenn die ihr so erwünschte „Reaction" nicht in der Majorität war? Glaubte sie etwa, durch ihre Abwesenheit eine glänzende Demonstration auszuführen, eine fühlbare Lücke zu verursachen, einen „passiven" Widerstand zu üben, wie beleidigte politische Parteien durch ihr Nichterscheinen bei Wahlversammlungen? Wen aber hätte unsere höfliche Einladung beleidigen können? Oder war der „Wahlcensus" noch nicht allgemein genug? Oder war er nicht vielmehr zu allgemein für das exclusiv aristokratische Bewußtsein des musikalischen „Grundbesitzes"?

Ein süddeutscher Berichterstatter glaubt den Nagel auf den Kopf getroffen zu haben, indem er die geistreiche Bemerkung macht: „Die Wahl des Ortes habe es ausgesprochen, daß man vorzugsweise die neudeutsche Schule wünsche." — Als ob überhaupt eine Anzahl von Orten zu beliebiger Auswahl vorgelegen hätte! Als ob nicht lediglich die Munificenz S. K. H. des Großherzogs von Weimar, welcher in liberalster Weise Hofcapelle und Hoftheater dem Comité zur freien Verfügung stellte und, durch Höchstseine persönliche Theilnahme an allen Resultaten des Festes, das Gelingen desselben nach allen Seiten hin so wesentlich förderte und sicherte, das für die Wahl des Ortes Entscheidende sein mußte! Hatte etwa noch irgend ein anderer hoher Kunstmäcen uns dies Mal seine verfügbaren Kräfte und Mittel offerirt? Oder hat vielleicht eine andere Stadt oder Gesellschaft sich erboten, die musikalischen und socialen Honneurs zu machen, oder die Kosten zu garantiren? An Bedenklichkeiten, Mäkeleien und Vorschlägen zum Bessermachen ist in unserem lieben Deutschland noch niemals Mangel gewesen; wenn es aber ans Handeln, Bethätigen und Bessermachen gehen soll, pflegen die Herren Doctrinäre sich nicht allein für „nicht competent" zu erklären, sondern wollen auch noch Denen, welche nun einmal die Hände nicht ruhig in den Schooß legen können, Kappzaum und Scheuleder anlegen, um diese unruhigen Köpfe bequem an der Longe führen und dirigiren zu können.*)

---

*) Ein oppositioneller Berichterstatter in Hackländer's illustrirter Zeitung „Ueber Land und Meer", welcher auf jeder Spalte so viel Ungereimtheiten von unserem Fest zu berichten weiß, daß ebenso viele Spalten dazu gehörten, um sie alle aufzählen und widerlegen zu können, fühlt trotzdem instinctiv richtig heraus, daß seine Partei, durch ihren Indifferentismus und ihre künstlerische Impotenz, den „Verfall der Kunst" herbeigeführt habe. Indem er nun „nicht leugnen kann,

Das Resultat der Weimarer Versammlung dürfte allerdings zu dem Schlusse führen, daß die Majorität der unbefangenen, parteilosen und einsichtigen Musiker bereits auf unserer Seite, d. h. einfach auf der des freien, künstlerischen Fortschrittes sei; er komme, von welcher Seite er wolle, wenn er nur unbefangenen Blick, ernstes Wollen, redliches Streben und ausreichendes Talent beurkundet. Denn die Haltung der überwiegenden Mehrzahl der versammelten Kunstgenossen war eine, nicht nur im Ganzen, sondern auch im Einzelnen so anerkennende, mit Verständniß entgegenkommende und zusammenwirkende, daß diese Einmüthigkeit Jene, die vielleicht mit der Erwartung gekommen waren, allerlei „Scandal" zu erleben, allerdings überraschen, respective verblüffen mochte.

Hier sei vor Allem der opfermuthigen Bereitwilligkeit aller Mitwirkenden dankbar gedacht. Das Musikfest fiel mitten in die Ferien des Weimarer Hoftheaters; die gewohnte Reise- und Erholungszeit der Hofcapelle, sowie der betheiligten Hofopernsänger und Hofchoristen mußte daher auf die Hälfte verkürzt werden, um die erforderlichen Aufführungen zu ermöglichen. Fast ohne Ausnahme haben die Betreffenden dieses Opfer bereitwilligst gebracht, und von der ersten Probe bis zur letzten Aufführung sich als Künstler im vollen Sinne des Wortes bewährt. Dasselbe gilt von den vortrefflichen Mitgliedern der Kapellen zu Meiningen, Leipzig, Rudolstadt und Sondershausen, sowie von den einzelnen, selbständigen Virtuosen, durch deren liebenswürdiges Entgegenkommen und bewunderswerthes Ausharren während der anstrengenden Festtage es allein möglich wurde, eine so glänzende und wirksame Verstärkung der Weimarer Hofcapelle, und hierdurch so ausgezeichnete Aufführungen herzustellen, wie sie nach dem übereinstimmenden Urtheile Aller uns geboten wurden.

(Fortsetzung folgt.)

daß die Weimarer Versammlung einen gewissen Erfolg hatte", daß „das Fest sogar mit einer gewissen Harmonie und in Glanz verlief", richtet er folgende Philippika an seine Gesinnungsgenossen: „Wenn die Herren von der classischen Fahne, die im ruhigen Besitze ihrer Dirigentenstellen verächtlich herabblicken auf alles Neue, wie ihnen Unbequeme, jetzt aus ihrer Lethargie nicht geweckt werden; wenn sie jetzt nicht einsehen, daß entsprechende Feste und Versammlungen der classischen Musiker nothwendig werden" — als wenn die meisten der seit Jahrzehnten gangbaren Musikfeste nicht schon „entsprechend classisch" genug wären — „oder, was ungleich besser ist, daß die Classiker die Verpflichtung haben, dem künftigen Feste der Zukünftler als Theilnehmer beizutreten, um in den Berathungen und durch dieselben das bereits Verlorene wieder in rechtes Gleis zu bringen, entweder Opposition zu machen und zu siegen, oder, was besser und wünschenswerther, sich mit Jenen zu vertragen, die nun einmal durch ihre Lässigkeit entstandene Partei als solche auch anzuerkennen und in Frieden und Freundschaft, ohne dünkelhafte Selbstüberschätzung auf beiden Seiten, nach gemeinsamem Ziele zu ringen; wenn die Schläfrigkeit der Classiker jetzt nicht besiegt wird, und das Pflichtgefühl die alten und jungen Herren nicht emporschüttelt: dann gehört wenig Prophetengabe dazu, um einen Verfall der deutschen Musik vorauszusehen; denn jedes einseitige Parteistreben vergiftet die Kunst." — Wir tragen mit Vergnügen durch Wiederabdruck dieses Hilferufes zur weiteren Verbreitung desselben bei, weil in ihm eine Anerkennung unseres Wollens und eine Unterstützung unseres Strebens liegt, wie wir sie nicht besser wünschen können. Aus welchen Gründen die Gegenpartei eine Ausgleichung und Versöhnung sucht, ist uns gleichgültig; wir heißen jeden Schritt hierzu willkommen und wünschen Nichts mehr, als daß wir Alle nach gemeinsamem Ziele ringen möchten.

Bücher, Zeitschriften.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832. Herausgegeben von Paul Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, Hermann Mendelssohn. 1861. Großoctav. 340. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

(Fortsetzung.)

In einem Briefe aus Venedig wendet sich Mendelssohn an Zelter; erwähnenswerth ist die hier wie überall sich documentirende Vorliebe für Malerei. Er hatte seine hübschen Anlagen zum Zeichnen, von denen einige im vorliegenden Buche als Holzschnitte mitgetheilte landschaftliche Skizzen zeugen, entsprechend auszubilden nicht unterlassen; und so erklärt sich, während die übrigen Künste fast gänzlich ignorirt werden, sein neben der Musikbegeisterung vorwaltendes Interesse für die Malerei. Er phantasirt über dieselbe mit ungezügeltem Enthusiasmus, doch dürfen wir natürlich bei seiner Jugend ein reiferes und über den Standpunct des Dilettantenthums sich erhebendes Urtheil nicht erwarten. Auf die Wiener Musikzustände läßt M. in diesem Schreiben an seinen Lehrer ein grelles Streiflicht fallen, indem er erzählt: „Uebrigens haben die besten Clavierspieler und Clavierspielerinnen dort nicht eine Note von Beethoven gespielt; und als ich meinte, es sei doch an ihm und Mozart etwas, so sagten sie: also sind Sie ein Liebhaber der classischen Musik? — Ja, sagte ich."

Von Rom aus berichtet er seinen Eltern in ergötzlichster Weise über eine Bekanntschaft, die er beim preußischen Geschäftsträger am päpstlichen Stuhle mit einem ächten deutschen Musikanten von Profession gemacht hatte. „Gestern Mittag bei Bunsen gab es unter Anderen einen deutschen Musiker; o Herr Gott, o Herr Gott, ich wollte, ich wäre ein Franzos! Der Musiker sagte mir: die Musik muß man doch eigentlich alle Tage handhaben. Warum? antwortete ich darauf, und das setzte ihn in Verlegenheit. Er sprach also gleich vom ernsten Streben, und wie doch Spohr gar kein ernstes Streben habe; wie er aber durch mein Tu es Petrus ganz deutlich ein ernstes Streben habe durchschimmern sehen. Hätte es einen Hasen bei Tische gegeben, so hätte ich ihn unterdessen aufgefressen; so mußt ich Maccaroni dafür nehmen. Der Kerl hat aber ein Gütchen bei Frascati und ist eben im Begriff, die Musik niederzulegen; wer doch auch schon so weit wäre!?"

Ein Schreiben M.'s an seine „lieben Geschwister" (außer der bereits erwähnten Fanny, dem Hofmaler Hensel vermählt, besaß er noch einen jüngeren Bruder Paul und eine jüngere Schwester Rebecka) fordert diese auf, ein „Hausmittel" anzuwenden, um die bereits seit einiger Zeit wahrgenommene Verstimmung des Vaters zu beseitigen oder wenigstens zu mildern. Dieser Passus mit seinem einen humoristischen Eindruck nicht verfehlenden Schlusse, wo der Schreiber wegen seiner größeren Weisheit und Erfahrung sich das Ansehen eines Mentors zu geben versucht, ist besonders deshalb von Interesse, weil wir erfahren, daß es M. manchen harten Kampf gekostet, bevor der reiche Banquier Abraham Mendelssohn seinem Sohne das Betreten der Künstlerlaufbahn gestattete. Er erinnert seine Geschwister an die Zeit, als er seine musikalische Thätigkeit auf eigenem Wege anfing und „als Vater fortwährend in der übelsten Laune war, auf Beethoven und alle Phantasten schalt." Zwar habe ihn dies oft betrübt und ungebärdig gemacht; aber fährt er fort: „Es kam eben damals etwas Neues, und das war dem Vater nicht ganz recht, und auch wol etwas ängstlich, glaub ich. So lange ich denn nun immer meinen Beetho-

ven erhob und pries, wurde das Uebel ärger und ich — wenn mir Recht ist — einmal von Tisch gewiesen. Nun fiel mir aber ein, ich könnte sehr viel Wahrheit sprechen und doch nicht gerade die, die Vater nicht leiden mag, und da ging es besser und besser, und endlich gut. Vielleicht habt Ihr ein Bißchen vergessen, daß Ihr hier und da schonen und nicht antippen müßt, — daß sich Vater für älter und verstimmter hält, als er es wol, Gottlob, ist, und daß es an uns Allen ist, ihm auch einmal nachzugeben, sei das Recht auch noch so sehr auf unserer Seite, wie er es so oft gegen uns that. So lobt denn ein wenig, was er gern hat, und tadelt nicht, was ihm ans Herz gewachsen ist, namentlich nicht Altes, Bestehendes. Lobt auch das Neue nur erst dann, wenn es etwas in der Welt äußerlich erreicht hat und heißt, denn bis dahin kömmt es immer auf Geschmacksache hinaus; zieht mir Vater hübsch in Euern Kreis und tanzt um ihn herum. Kurz, sucht wieder einmal auszugleichen und auszuglätten, und bedenkt, daß ich, der ich ein gereiseter Weltmann bin, noch nie eine Familie gefunden habe, die, alle Schwächen und Verdrießlichkeiten und Fehler eingerechnet, so glücklich gewesen wäre, als wir bis jetzt. Antwortet mir nicht hierauf, denn das kommt erst in vier Wochen an, und dann giebt es schon wieder etwas Neues. Ueberhaupt, wenn ich dumm war, so will ich keine geistigen Prügel von Euch, und sprach ich schön, so folgt meinen guten Lehren."

In einem weiteren Briefe aus Rom kommt M. auf die Leistungen der dortigen Musiker und Sänger zu sprechen und erklärt, nachdem er seiner jüngsten tondichterischen Arbeiten gedacht: „An eine Aufführung hier ist nicht zu denken. Die Orchester sind schlechter, als man es glauben sollte; es fehlt recht eigentlich an Musikern, und an rechtem Sinn. Die paar Geiger greifen jeder auf seine Art, setzen jeder verschieden ein und an; die Blaseinstrumente stimmen zu hoch oder tief, verzieren ihre Mittelstimmen, wie wir auf den Höfen zu hören gewohnt sind, und kaum so gut; das Ganze bildet eine wahre Katzenmusik, und das sind Compositionen, die sie kennen. Es ist also die Frage, ob einer das von Grund aus reformiren, andere Leute ins Orchester bringen, die Musiker den Tact lehren, sie von vorne an bilden wolle und könne; und dann ists kein Zweifel, daß die Leute auch Vergnügen daran haben würden. So lange das aber nicht geschieht, wird es nicht besser, und es ist Allen so gleichgültig, daß keine Aussicht dazu da ist. Ich habe ein Flötensolo gehört, wo die Flöte weit über einen Viertelton zu hoch stand; es machte mir Zahnschmerzen, aber keiner bemerkte es, und als am Ende ein Triller kam, so applaudirten sie mechanisch. Und wäre es im Gesang nur eigentlich besser! Die großen Sänger haben das Land verlassen; Lablache, David, die Lalande, Pisaroni u. s. f. singen in Paris, und nun copiren die kleinen ihre hohen Momente und machen eine unausstehliche Caricatur daraus. Wir mögen etwas Falsches oder Unmögliches durchsetzen wollen — etwas Anderes ist und bleibt es; und wie mir ein Cicisbeo in alle Ewigkeit etwas Gemeines oder Niedriges sein wird, so auch die italienische Musik. Ich mag zu schwerfällig sein, um beide zu verstehen; es ist mir aber nicht darum zu thun, und als neulich in der Filarmonica, nach allem Pacini und Bellini, der Cavaliere Ricci mich bat, ihm Non più andrai zu begleiten, und als die ersten Noten anfingen und so innerlichst verschieden und himmelweit entfernt von allem Anderen waren, da wurde mir die Sache klar; und es wird sich nicht ausgleichen, so lange es hier blauen Himmel und solch lieblichen Winter giebt, wie diesen. Können die Schweizer doch auch keine schönen Landschaften machen, eben weil sie sie den ganzen Tag vor Augen haben. „Les Allemands traitent la musique comme une affaire d'état" sagt Spontini, und das Omen nehme ich an. Neulich sprachen mehrere Musiker hier von ihren Componisten, und ich hörte still zu. Da citirte einer auch den***, aber die Anderen fielen in die Rede und sagten, der sei nicht für einen Italiener zu rechnen, denn die deutsche Schule klebe ihm immerfort an, und er habe sie nie recht los werden können, daher sei er auch niemals einheimisch in Italien gewesen. Wir Deutschen sagen nun das Umgekehrte von ihm, und es muß fatal sein, sich so entre deux ohne Vaterland zu finden. Was mich betrifft, so bleibe ich bei der Fahne; die ist ehrenvoll genug."

Daran schließt sich die „trockene Erzählung einer ersten Vorstellung und Theatereröffnung in Rom". M. schreibt: „Vorgestern Abend wurde ein Theater, das Torlonia unternommen und eingerichtet hat, mit einer neuen Oper von Pacini eröffnet. Das Gedränge war groß; in allen Logen die schönsten, geputzten Leute; der junge Torlonia erschien in der Loge am Proscenium und wurde, sammt seiner alten Herzogin Mutter, sehr applaudirt. Man rief: Bravo Torlonia, grazie, grazie. Ihm gegenüber Jerôme mit seinem Hofstaat und vielen Orden; in der Nebenloge eine Gräfin Samoilow u. s. w. Ueber dem Orchester ist ein Bild der Zeit, die mit ihrem Finger auf ein Zifferblatt deutet, welches langsam von der Stelle rückt und Einen melancholisch machen könnte. Nun erschien Pacini am Clavier und wurde empfangen. Eine Ouverture hatte er nicht gemacht; die Oper begann mit einem Chor, zu welchem ein gestimmter Ambos im Tact geschlagen wurde. Der Corsar erschien, sang seine Arie, und wurde applaudirt, worauf der Corsar oben, und der Maestro unten sich verneigten (der Seeräuber singt übrigens Contra-Alt und heißt Mde. Mariani). Dann kamen noch viele Stücke, und die Sache wurde langweilig. Das fand das Publicum auch, und als Pacini's großes Final anfing, stand das Parterre auf, fing an sich laut zu unterhalten, zu lachen und drehte der Bühne den Rücken zu. Mde. Samoilow fiel in ihrer Loge in Ohnmacht und mußte herausgetragen werden. Pacini entwischte vom Clavier, und der Vorhang fiel am Ende des Acts unter vielem Tumult. — Nun kam das große Ballet barba-bleu, dann der letzte Act der Oper. Da sie einmal im Zuge waren, pfiffen sie das ganze Ballet von vornherein aus und begleiteten den zweiten Act der Oper ebenfalls mit Zischen und Gelächter. Am Schluß wurde Torlonia gerufen, der aber nicht kam. . . . Ich hatte es mir wer weiß wie lustig gedacht und kam verstimmt heraus. Hätte die Musik Furore gemacht, so hätte michs geärgert, denn sie ist unter aller Kritik jämmerlich. Aber daß sie nun ihrem Liebling Pacini, den sie auf dem Capitol kränzen wollten, auf einmal den Rücken drehn, die Melodien nachäffen und sie carikirt nachsingen, das ärgert mich auch wieder, und es beweist, wie tief ein solcher Musiker in der allgemeinen Meinung steht. Ein anderes Mal tragen sie ihn auf den Schultern nach Hause — das ist kein Ersatz. Sie würden es in Frankreich mit Boieldieu nicht so machen — abgesehen vom Kunstsinn, blos aus Anstandsgefühl."

Seiner geliebten Fanny erzählt M. am Schlusse eines gleichfalls aus Rom datirten Briefes „noch etwas Lustiges", was wir unseren Lesern ebenso wenig vorenthalten wollen. Der Bruder schildert der Schwester, als Gegenstück zu ihren Sonntagsmusiken, die Musik, welche neulich an einem Sonntagsabende in seiner Gegenwart und sogar unter seiner Mitwirkung „verübt" worden war. „Man wollte", heißt es, „die

Psalmen von Marcello singen, weil doch die Fasten sind, und so waren denn die besten Dilettanten versammelt; ein päpstlicher Sänger in der Mitte; ein maestro am Clavier, und wir sangen. Kam ein Sopran-Solo, so drängten sich alle Damen hinzu, jede wollte es singen, und so wurde es tutti ausgeführt. Neben mir der Tenorist traf durchaus keine Note und wandelte in unsicheren Regionen hin und her. Setzte ich mit dem zweiten Tenor ein, so verfiel er in meinen Ton, und wollte ich ihm einhelfen, so dachte er, das wäre meine andere Stimme, und blieb fest bei der seinigen. Der päpstliche Sänger half bald mit der Fistel den Sopranen, bald trat er als erster Baß ein, bald quäkte er den Alt, und wenn Alles nichts verfing, so lächelte er wehmüthig zu mir herüber, und wir winkten uns verstohlen zu. Der maestro verlor über all dem Nachhelfen oft selbst seinen Faden und kam einen Tact vor oder zurück, dann sangen wir anarchisch, Jeder wie und was er wollte. Plötzlich kam eine ernsthafte Stelle für die Bässe allein; sie setzten alle tüchtig ein, brachen aber beim zweiten Tact schon in ein lautes Gelächter aus; wir Anderen stimmten ein, so löste es sich in Wohlgefallen auf."

Ueber die Feier der heiligen Woche, besonders nach der musikalischen Seite hin, bringt der Briefwechsel zwei Schilderungen M.'s, die eine seinen Eltern, die zweite und vollständigere seinem Lehrer Zelter gewidmet. Sie enthalten viel des Interessanten, doch müssen wir, um den Umfang unseres so schon zu ziemlicher Ausdehnung angewachsenen Referates nicht allzu sehr zu vergrößern, auf eine Wiedergabe dieser Berichte verzichten.

(Fortsetzung folgt.)

Kammer- und Hausmusik.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Joh. Sebastian Bach, Neun Tenor-Arien aus verschiedenen Cantaten mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet von Robert Franz. Leipzig, F. Whistling. 1860. Pr. $3\frac{1}{2}$ Thlr.

Es ist noch nicht so lange her, wo die ebenso in kunstgeschichtlicher wie in rein musikalischer Hinsicht so bedeutsamen Werke eines Joh. Seb. Bach nur vereinzelt in den Händen einzelner Gelehrter und Künstler sich befanden, und wo das größere Publicum von dem Vorhandensein jener Kunstschätze zumeist nur vom Hörensagen oder aus musikgeschichtlichen Nachrichten Kenntniß hatte. Es gehört darum zu den verdienstlichen Bestrebungen der letzten Jahrzehnte, die Werke Bach's dem Dunkel ihrer Vergessenheit und der Vereinzelung entrissen und dieselben allen kunstsinnigen Auditorien zugänglich gemacht und theilweise wenigstens zum bewundernden Genusse vorgeführt zu haben. Bekanntlich gebührt Mendelssohn das namhafte Verdienst, im Jahre 1842 die mit Recht angestaunte Matthäus-Passion nach länger als hundertjähriger Vergessenheit in Leipzig zur Aufführung gebracht zu haben, wo seitdem dieses Werk durch wiederholte Aufführungen Eigenthum und Lieblings-Oratorium fast aller Kunstgebildeten und Kunstfreunde geworden ist.

Einer noch allgemeineren Verbreitung der gesammten Werke Bach's wurde jedoch der Weg gebahnt durch die im Jahre 1850 entstandene Bachgesellschaft in Leipzig, welche, wie hinlänglich bekannt, durch Herausgabe einer Prachtausgabe die bisher weniger bekannten Kunstschätze aller Welt zugänglich zu machen sich die Aufgabe stellte. Wenn nun einestheils der hohe Preis dieser Ausgabe nicht einem Jeden, den Bach'sche Musik interessirt, ihre Anschaffung gestattet, anderntheils und hauptsächlich aber das Verständniß der Partitur einen bedeutenden Grad musikalischer Bildung voraussetzt, wie er durchschnittlich bei unserem musiktreibenden und musikliebenden Publicum weder anzutreffen ist, noch auch billiger Weise Weise beansprucht werden kann: so stellt sich, wenn man hier die Gesangswerke ausschließlich ins Auge faßt, eine handrechte und übersichtlichere, von künstlerischen Grundsätzen geleitete Bearbeitung Bach'scher Werke als gerechtfertigt und nothwendig heraus.

Robert Franz war von allen Tonkünstlern der Gegenwart einer der befähigtsten, dieser sicherlich nicht leichten Aufgabe sich zu unterziehen; und er hat denn auch in der Herausgabe „bearbeiteter" Bach'scher Arien (für Sopran, Alt, Tenor und Baß), ausgewählt aus dessen zahlreichen Cantaten, eine seltene Meisterschaft bewiesen, die die allgemeinste Anerkennung und den Dank aller Bach-Freunde in nicht geringem Grade verdient.

Nach welchen Grundsätzen und in welcher Weise Robert Franz die Bach'schen Partitur-Originale bearbeitet, darüber giebt uns derselbe in einer der den vorangezeigten „Neun Tenor-Arien" beigegebenen „Vorbemerkung" nähere Aufschlüsse. Da dieselben geeignet erscheinen, ein allgemeineres Interesse zu beanspruchen, so mögen auf Grund derselben einige Hauptpuncte näher bezeichnet werden.

Wir haben zunächst in den vorliegenden „Bearbeitungen" keine gewöhnliche, mechanisch-geistlose Uebertragung der Partitur vor uns; vielmehr nimmt der Componist dem Original gegenüber eine freiere Stellung ein, indem er zunächst die Lücken, welche zu Bach's Zeiten durch den freien Hinzutritt der Orgel ergänzt wurden, nach Anleitung der Baßbezifferung und durch Hinzufügung von beweglichen Füllstimmen zu beseitigen sucht. Daß er dies allenthalben in Bach's Geiste gethan, zeugt ebenso von künstlerischer Pietät, wie von durchgreifendem Verständniß dieses mächtigen Tondichters.

Ebenso mußte die Uebertragung der Instrumentalstimmen auf das Clavier selbstverständlich in freierer Weise geschehen und die Stimmlage verändert, d. h. bald verengert, bald erweitert werden. Selbst die Behandlung der Singstimme mußte gelegentlich Modificationen erfahren, um — wie der Herausgeber bemerkt — Härten zu vermeiden, welche in den weiten Hallen einer Kirche wol verschwinden und weniger auffällig bemerkt werden, als bei der Aufführung am Clavier in beschränkteren Räumen. Wenn endlich hier und da sogar das Original verlassen wurde, wo es „ohne Zweifel nur dem Herkommen seiner Zeit" folgte; wenn der Verfasser die heutigen Tages uns ermüdenden und langweilenden Wiederholungen, „in denen das vorige Jahrhundert sich gefiel, die aber unsern an knappe Formen gewöhnten Sinn verletzen", zu kürzen und zusammenzuziehen versuchte: so erlaubt er sich eine künstlerische Freiheit, die vielleicht ein musikalisch antiquirtes Zopfohr verdammen wird, die wir aber auch gegenüber den durch Alter und Ansehen geheiligten Originalen als berechtigt anerkennen; zumal durch unwesentliche Modificationen dieser Art der Geist des Originals in keiner Weise angetastet, die Composition vielmehr dem zu respectirenden Zeitstandpuncte und dem Bedürfniß der Gebildeten näher gerückt wird.

Soviel über die Art und Weise der „Bearbeitung". Was der Herausgeber weiter über das Verständniß Bach'scher Compositionen und über die richtige Art ihres Vortrags be-

merkt, verdient als auf selbstbewußter, künstlerischer Auffassung und tieferem Verständniß beruhend, allgemeine Beachtung. Wir müssen uns an diesem Orte damit begnügen, auf den Text selbst zu verweisen, da Erörterungen dieser Art nicht geraden Weges zur Aufgabe dieses Referats zu gehören scheinen.

Den Kennern Bach'scher Musik braucht es nicht erst gesagt zu werden, daß sie brav studirt sein will, bevor sie erwärmen, erbauen soll und wahren Genuß gewähren kann. Das Studium muß ebenso Sache des Sängers, wie des begleitenden Clavierspielers sein. Beide haben künstlerische Aufgaben zu lösen, die ein schon bedeutendes Können und Wollen voraussetzen, und wir wünschen im Interesse der Kunst wie der Künstler selbst und des genießenden Publikums, daß, wer das Zeug dazu in sich spürt, recht wacker den ernsten, vielgestaltigen, alten und dabei immer neuen Bach singen und spielen wolle; nicht, um dadurch — wie Manche behaupten — zur Classicität der Alten überhaupt zurückzukehren, sondern um an dem Verständniß dieses hehren Meisters sich für wahre Kunst zu begeistern und vorwärts zu schreiten zu dem gereiften Verständniß und vorurtheilslosen Genusse der bedeutsamen Tonschöpfungen aller Zeiten. G. R.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Der hiesige Musik-Dir. A. Schliebner ließ seine romantische Oper in drei Aufzügen „Der Graf von Santarem", Text nach dem Französischen von Grünbaum, von der Kroll'schen Opernbühne zur Aufführung bringen. Dieses Wagniß, im vorliegenden Falle von einer Privatdirection ausgeführt, ist nicht hoch genug anzuerkennen, da ja selbst in häufigen Fällen königliche und fürstliche Theaterdirectionen nicht mit der geeigneten Humanität und Berücksichtigung gegen die eingesandten Opern-Partituren jüngerer und älterer Tonsetzer verfahren. Ich könnte, da Leipzig das Vorrecht erhalten, die Schliebner'sche Oper zuerst zu hören, ganz einfach auf die zutreffende Kritik des dortigen Berichterstatters hinweisen. Da jedoch dieses romantische Musenkind nach der Leipziger Entbindung von einem hiesigen Musendoctor irrthümlicher und komischer Weise aus einfacher Namensverwechselung mit kritischen Zangen gekniffen wurde und darob der beleidigte Erzeuger des Kindes, dieses neugebornen Grafen von Santarem, durch einen freundschaftlichen und gerechten Gegenbiß seinen guten Namen zu retten für nöthig fand, so sei es uns erlaubt, doch etwas näher dieses Werk des Haders anzusehen. Den dichterischen Grundstoff dieser Oper hat ein französischer Roman in der abenteuerlichsten Weise hergegeben. Des Componisten Aufgabe hätte es sein müssen, so viel als möglich das Schrullen- und Phrasenhafte aus diesem Phantasiegebilde zu entfernen. Statt dessen hat er unverdrossen alle diese Schrullen, die Laune der nüchternsten Prosa, langathmig in Musik gesetzt, so daß die armen Zuhörer wegen dieses durchcomponirten, häufig langweiligen Textes fast gar nicht zu dem erwünschten Ziele der Ruhe gelangen können. Auch für die Ausführenden mußte dies von abspannender Wirkung sein. Diese französisch-romantische Oper theilt deshalb mit ihren Vorgängerinnen gleichen Genres bei manchem Anzuerkennenden auch alle Mängel der Gattung. Die Frage, ob sie sich auf dem Repertoire halten könne, wagen wir nicht zu beantworten. Die nächste Zukunft wird und muß dies entscheiden! Ueber das Glück einer Oper entschied stets die Massenanhäufung eigener oder geborgter Melodien, denn jeder Zuhörer wollte und sollte ein Stückchen Melodie für das dafür gezahlte Geld mit nach Hause bringen. Auch Hr. Schliebner hat einzelne melodische Lichtmomente in seiner Oper. Von diesen wenigen melodischen Streiflichtern kann aber nicht auf die Haltbarkeit der Oper geschlossen werden, weil der Componist es nicht durchweg verstanden, dem schlechten Texte eine edle Musik und dramatische Wirkung zu geben. In letzterer Beziehung befindet sie sich sogar noch im Embryozustande. Ohne musikalisches Talent ist Hr. Schliebner keineswegs; denn daß er solches hat, wissen wir aus seinen Trios für Piano, Violine und Violoncello. Von diesen bis zur großen dramatischen Oper ist aber noch ein gewaltiger Schritt. Warum genügt sich Hr. Schliebner nicht mehr als Componist von Trios und ähnlichen Sachen? Für den großen Opernstyl reicht sein bescheidenes Talent nicht aus. Oder betrachtet er es nur als eine „Ehrensache", auch Opern componirt zu haben? Uns will die letztere Annahme beinahe zur Gewißheit werden. Sein Renommée als Operncomponist kann dann jedenfalls durch derartige Producte nicht gewinnen. Durchweg vermissen wir bei ihm das Streben nach feiner musikalischer Charakteristik; und wem die Befähigung zu einer solchen nicht gegeben ist, der möge es unterlassen als Operncomponist aufzutreten. Allerdings hat Hr. Schliebner keine harmonischen Fehltritte begangen, auch die Stimmführung ist correct, die Melodie nicht ohne Fluß; nur hätten wir bei der meist wirkungsvollen Instrumentation eine effectvollere Benutzung der Blaseinstrumente gewünscht. Die Aufführung war eine den Verhältnissen der Kroll'schen Oper angepaßte. Nur Frau Schütz-Witt war gesanglich in technischer und ästhetischer Beziehung recht befriedigend. Der Beifall hat der Oper nicht gefehlt, was jedoch für das Urtheil kaum noch von Gewicht ist; denn es ist immer Publicum im Theater, welches durch einen nothwendigen Beifallslärm mitspielen will. Damit soll aber nicht gesagt sein, die Oper habe keinen Beifall verdient; in Einzelheiten ist er zu bestätigen. Th. Rode.

Frankfurt a. M. Vergangenen 7. September trat Hr. Ignaz Lachner sein Amt als Capellmeister der hiesigen Oper mit Beethoven's „Fidelio" an, und wurde von einem zahlreichen Publicum mit großem Applaus empfangen. Die folgende Oper war Verdi's „Troubadour", in welchem Hr. Richard (Ditzel) vom Stockholmer Theater den Maurico gab und allgemein gefiel. Seine Stimme hat das echte Tenorkorn, hat Timbre und Tragweite und hebt einen Vortrag, der zwar dramatisch gebildet ist, der Geliebten aber gegenüber (Leonora) nur noch des Feuers entbehrte, was indessen vor einem so strenge richtenden Publicum, wie das unsere, wol zu entschuldigen sein dürfte. Um so würdiger dagegen waren Spiel und Vortrag in den Scenen mit der Mutter (Azucena). Er wurde mehrere Male auf offener Scene und am Schlusse der Oper gerufen. Hr. Lachner findet das richtige Maß in diesen beiden sich so heterogen gegenüberstehenden Werken. Sein Tactschlag ist ruhig, sicher; überall zeigt er den erfahrenen, gewandten Dirigenten und weiß die Rechte des Sängers mit denen des Orchesters wol zu verbinden. Daß er in der Leonoren-Ouverture einer seit Jahren und schon unter Guhr eingerissenen Unart gesteuert, setzt ihn gleich von vorn herein in Respect bei dem hiesigen Orchester. In Bezug auf seine Tempi sind die Meinungen verschieden, doch er scheint auch hierin in der Schule seiner Brüder gebildet, welche, ihrem eigenen Sinn und ästhetischen Gefühle folgend, in dieser Beziehung alles Schleppende vermeiden. Vor der Hand hat Hr. Lachner die alte Stellung im Orchester beibehalten, obgleich hier manche Verbesserung namentlich mit den Geigen vorgenommen werden könnte. Dafür aber soll er beabsichtigen, die hier herrschende hohe Stimmung herabzudrücken, und sich mit der Einführung der Pariser Normalstimmung beschäftigen, zu welcher sich ja auch bereits Oesterreichs musikalische Kunstinstitute bekennen: ein Gegenstand, der nicht allein für einzelne Fälle, sondern für die gesammte musikalische Praxis und besonders für das Gesangswesen von großer Wichtigkeit ist. — Hr. Wilhelm Elsner (erster Violoncellist und Professor der Musikschule in Dublin) eröffnete die hiesige Concertsaison schon im Monat August; und es erwies sich, daß die Liebe zur Kunst bei unserem Publicum an keine Zeit gebunden ist, denn der Salon zur Loge Sokrates faßte ein großes und gebildetes Auditorium. Der Gast (in diesen Blättern bereits öfter rühmend erwähnt) spielte nebst Mozart (Quartett Es dur), Hummel (Sonate A dur) und Aloys Schmitt (Variationen in Fis moll) auch das Concert A moll von Georg Goltermann, welches seiner schönen Intentionen wegen und durch den ton- und seelenvollen Ausdruck, womit es der Virtuose vortrug, besonders ansprach. Unter den uns bereits

bekannten Mitwirkenden, den HH. Heinrich Wolff, Stamm, dem Tenoristen Glogner u. s. w., zeichnete sich besonders eine noch jugendliche Pianistin Frl. Emma Becker aus, welche, ihrer decenten und höchst correcten Spielweise wegen, einen wolverdienten Beifall hervorrief und zu schönen Hoffnungen berechtigt. Erasmus.

Eßlingen bei Stuttgart. Zur 50jährigen Jubiläumsfeier des Königl. Schullehrer-Seminars fand hier am 14. August in der Hauptkirche ein großes Festconcert unter Leitung des königl. Musik-Dir. Christ. Fink statt. Dem eigentlichen Concert gingen Gebete und Reden vorauf, welche durch ein von Chr. Fink neu componirtes Festlied für Männerchor, Blechinstrumente und Pauken und durch den Choral „Nun danket alle Gott“ eingeleitet und unterbrochen wurden. Diese, wie auch die folgenden Männerchöre wurden von einer aus ganz Würtemberg herbeigeströmten Masse von 700 Lehrern ausgeführt und waren von großartiger Wirkung. Fink's Manuscriptwerk namentlich gefiel sehr. Das Concert-Programm war folgendes: I. Abtheilung: 1) „Hoch thut euch auf“ 2c., Chor mit Orchesterbegleitung aus dem „Messias“; 2) Männerchöre: „Heilig“ 2c. von Bortniansky, „Lobgesang“ von Dr. Kocher; 3) Präludium in Es dur für Orgel von Seb. Bach, vorgetragen von Hrn. Chr. Fink; 4) Geistliches Lied: „O wie unaussprechlich selig“ u. s. w. für gemischten Chor von Chr. Fink (Nr. 1 aus Op. 8); 5) „Schwingt heilige Gedanken“ u. s. w., Männerchor aus der deutschen Messe von J. G. Frech. II. Abtheilung: 6) „Ein feste Burg“ 2c., Choral von M. Luther; Satz von L. Osiander (1586); 7) Orgel-Sonate (Nr. 4 aus D dur) in drei Sätzen (Manuscript), componirt und vorgetragen von Chr. Fink; 8) Männerchöre: „Singt hoch erfreut“ 2c. von Goudimel, „Willkommen sei“ 2c. von M. Frank; 9) „Siehe, wir preisen selig“ 2c., Chor mit Orchester aus „Paulus“; 10) Männerchöre: „Macht auf“ 2c. aus „Freylinghausen“, „Friede in Gott“ von J. Chr Weeber; 11) „Singt unsrem Gott“ 2c., Chor mit Orchester aus „Judas Makkabäus“ von Händel. — Die Aufführung ist eine durchweg gelungene zu nennen. Musik-Dir. Fink hat sich durch seine feurige, sichere und energische Leitung als Dirigent, wie durch sein Orgelspiel als Beherrscher dieses Instrumentes einstimmige Anerkennung erworben. Ebenso fanden seine Compositionen für Orgel und Chor allgemeinen Beifall, besonderen Eindruck brachte das geistliche Lied „O wie unaussprechlich selig“ hervor. Der gemischte Chor bestand aus etwa 40 Frauenstimmen und den Zöglingen des Seminares, welche Proben des bedeutenden Fortschrittes ablegten, den sie seit nunmehr einem Jahr unter Fink's Lehrerschaft gemacht haben. Das Orchester war durch eine große Anzahl Bläser aus der Stuttgarter Hofcapelle verstärkt. ♆

Chemnitz, 9. September. Es scheint, als ob wir im Laufe des kommenden Winters sehr reichlich mit Concertaufführungen bedacht sein werden. Denn der zum 1. October eintreffende neue Stadtmusikdirector, Hr. Mannsfeld, will, wie in Dresden, auch hier allwöchentliche Symphonie-Concerte und außerdem drei bis vier Abonnement-Concerte, letztere unter Mitwirkung auswärtiger Künstlergrößen veranstalten, sein Amtsvorgänger, Hr. Mejo, aber mit Aufführung der „Neunten“ vom Publicum Abschied nehmen. Außerdem rüstet sich der Musikverein und der allgemeine Männergesangverein, beide unter Hrn. Wetterhan, für mehrere Aufführungen und Hr. Th. Schneider studirt bereits am „Weltgericht“ für die Kirche. Als Dirigent der Singakademie hat derselbe mit dem Vorstand derselben auch noch veröffentlicht, daß er, höhere Kunstzwecke verfolgend, drei große Concerte im nächsten Winter veranstalten wolle. Das bereits bekannt gewordene Programm ist folgendes: „Prometheus“ von Liszt, „Paradies und Peri“, „Die erste Walpurgisnacht“, Symphonie D moll von Rob. Schumann und Adur von Beethoven, Ouverture und Finale aus „Der Wasserträger“, Solovortrag und Quartettsatz sämmtlicher Streichinstrumente. —rg.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Auch Anton Rubinstein hat Wien verlassen müssen, ohne die neue Inscenirung seiner „Kinder der Haide“ zu erleben, da Ander's Unwohlsein ebenfalls hindernd dazwischen trat. Von Leipzig aus — wir meldeten seine Ankunft hier in voriger Nummer — wird er sich auf längere Zeit nach Berlin begeben und überhaupt den Winter in Deutschland verbringen; Richard Wagner ist nach Carlsruhe zurückgekehrt.

Das Coburger Hoftheater eröffnete am 1. September die neue Saison; die neuengagirten Frau Sämann de Paez (Primadonna) und Hr. Carlschultz (Baritonist) debutirten mit günstigem Erfolge.

Hr. Merelli befindet sich augenblicklich in Wien; bei dieser Gelegenheit erfahren wir von der „Allgem. Theater-Chronik“, daß er der Schwiegersohn des berühmten Künstlerpaares Rettich ist.

Für die bevorstehende Opernsaison in Petersburg sind Frl. Emmy La Grua und der Tenor Alexander Bettini engagirt und von Paris bereits dahin abgegangen.

Der Director der k. russischen Theater, Hr. v. Saburoff, ist von Paris nach Petersburg zurückgekehrt, um über seine bezüglich der Einrichtung des Pariser Conservatoriums gesammelten Erfahrungen umfassenden Bericht zu erstatten, welcher den von der russischen Regierung gefaßten Plan, ein großartiges Kunstbildungsinstitut ins Leben zu rufen, zur Reife bringen soll.

Musikfeste, Aufführungen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde“ in Wien verspricht unter J. Herbeck's Leitung für die folgende Saison sechs große Concerte, aus deren Programmen wir hervorheben: D dur-Symphonie von Emanuel Bach, Beethoven's große Messe in D, Berlioz' Harald-Symphonie, Schumann's „Paradies und Peri.“

Am 15. und 16. d. Mts. fand ein großes Sängerfest in Carlsbad statt. Wird hoffentlich das letzte in diesem Jahre sein.

Neue und neueinstudirte Opern. Hofcapell-M. Dorn in Berlin hat eine von M. Heydrich gedichtete Oper „Der Pastetenbäcker“ soeben beendet; dieselbe wird während der Faschingssaison in Berlin zur Aufführung gelangen. Derselbe Dichter hat auch ein fünfactiges Zaubermärchen „Die schöne Magellone“ geschrieben; die Musik dazu rührt von Gerrit Zillinger, einem jungen Holländer, her.

Die Bouffes parisiens, welche am 6. d. Mts. ihre Vorstellungen in Paris wieder begonnen haben, bringen mehrere Novitäten zur Aufführung, unter diesen eine dreiactige Opéra bouffe von Crémieux und Halévy „Le Roman comique“.

Die Carlsruher Hofbühne setzt zum Geburtstage des Großherzogs „Idomeneo“ neu in Scene.

Das „Frankfurter Museum“ schreibt über die erste Aufführung von Franz Schubert's Operette „Der häusliche Krieg“: „Die Frankfurter Bühne kann sich rühmen, die erste zu sein, welche diese reizende kleine Tondichtung zur Aufführung gebracht hat. Die Musik ist so fein, duftig, anmuthig und reizend, wie man es nur von dem berühmten vielseitigen Liedersänger erwarten darf. Eine Nummer ist schöner, als die andere.“ Die Inscenirung war geschickt, die Ausführung der Mitwirkenden lobenswerth und die Aufnahme von Seiten des Publicums eine begeisterte. Das Werk entstand bekanntlich im Jahre 1819, wo also der Meister noch ein 21jähriger Jüngling war; den Text verfaßte Castelli.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Mannheimer „Sängerbund“ hat einen Hrn. Levy aus Gießen zu seinem Dirigenten ernannt.

Personalnachrichten. Außer Frau Herrenburg-Tuczek, deren Rücktritt von der Berliner Hofoper unser Correspondent in voriger Nummer meldete, tritt am 1. October auch Hr. Zschiesche in den Stand der Pension. Er gehörte der Bühne länger als 50 Jahre an und wählte zu dem ihm ausnahmsweise bewilligten Abschiedsbenefiz die Rolle des Sarastro.

Hofopernsänger Beck in Wien wird dem Vernehmen nach bei Erneuerung seines Contractes nebst dem k. k. Kammersänger-Titel auch noch jene Engagementsvortheile genießen, wie sie Ander zu Theil wurden.

Vermischtes.

Die letzte Abendunterhaltung in den Räumen des Leipziger Conservatoriums brachte folgendes Programm: das Mendelssohn'sche Violinconcert, vorgetragen von Frl. Friese aus Elbing, zwei Lieder (Es muß ein Wunderbares sein; Das Veilchen. Nr. 28 und 29 der Gesammtausgabe) von Liszt, gesungen von Hrn. Paul David, dem Sohne unseres Concertmeisters; Quartett für Streichinstrumente von Mozart; Concert in G dur von Mozart, nebst einer Cadenz von Sullivan, ehemaligem Schüler des Leipziger Conservatoriums, gespielt von Frl. Bach aus Meiningen.

Von Verehrern Beethoven's war bei dessen Lebzeiten ein Instrumentalquartett, bestehend aus einer Violine von Nicolas Amati vom Jahre 1690, einer Violine von Josef Guarneri vom Jahre 1718, einer Viola von Vincent Regeri vom Jahre 1690 und einem Violoncello von Andreas Guarneri vom Jahre 1712 zusammengestellt worden, auf welchem Werke des Componisten in dessen Gegenwart von

damals bekannten Meistern ausgeführt wurden. Der Großhändler Peter Jolits zu Wien hat diese Instrumente, welche allmälig in verschiedene Hände gerathen waren, sämmtlich erworben und der königl. Bibliothek zu Berlin verehrt, wo sie unter dem Namen „Jolits-Stiftung" einen Platz finden und bei besonderen Gelegenheiten Beethoven'scher Stücke benützt werden sollen.

In diesen Tagen fand zu Eisenach die feierliche Einweihung des Grabdenkmals für Friedrich Kühmstedt statt.

Die bereits von uns in Nr. 10 erwähnte Kolossalstatue Staudigl's, welche der Bildhauer Vincenz Pilz anfertigt, ist nunmehr im Gypsabgusse vollendet und auch bereits eine Photographie derselben im Kunsthandel erschienen. Sie stellt den Sänger in ganzer Figur mit idealer Gewandung und über Lebensgröße dar, wie er, auf eine Lyra gestützt, den himmlischen Melodien lauscht. Die Ausführung in Sandstein wird in Kürze vollendet und das Denkmal am Allerseelentage auf dem Friedhofe enthüllt werden.

Die belgische Regierung hatte einen Concurs für die beste Cantate ausgeschrieben. Der erste Preis (10,000 Fcs.) wurde nicht vergeben; in den zweiten Preis theilten sich Duport von Lüttich und Vandervelpen von Mecheln.

Blaze de Bury hat ein Drama „Die Jugend Göthe's" verfaßt und Meyerbeer dem Autor versprochen, Ouverture, Zwischenacts- und melodramatische Musik dazu zu schreiben.

Unser Mitarbeiter, Hr. Alfred Dörffel in Leipzig, hat in diesen Tagen eine „Leihanstalt für musikalische Literatur" eröffnet. Das Unternehmen, bis jetzt einzig in seiner Art dastehend, hilft einem mehr und mehr empfundenen Bedürfniß ab. Denn die Behandlung der Musik nach der wissenschaftlichen Seite nimmt mit jedem Jahre einen größeren Aufschwung und gewinnt eine solche Ausdehnung, daß ein Sammelpunct nothwendig wird. Was früher nur vereinzelt in den verschiedenen Musik-Leihanstalten geboten wurde, soll in diesem Unternehmen concentrirt sein, mit dessen Tendenz wir unsere Leser am Besten durch den Wiederabdruck einer Stelle des Vorwortes aus dem bereits veröffentlichten Kataloge vertraut machen. — Die Theilnahme für die Literatur, welche auf dem Gebiete der Musik erwachsen ist, sagt unser Mitarbeiter, hat sich neuerer Zeit im Kreise der Kunstgenossen sowol als im Kreise aller Verehrer der Tonkunst ansehnlich verbreitet. Ein Unternehmen daher, durch welches denselben die Kenntnißnahme der Bücher und Schriftwerke über die verschiedenen Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft leicht zugänglich gemacht wird, verspricht lebensfähig zu werden und dürfte einem, seit dem Erscheinen der trefflichen Werke von Hauptmann, Jahn und Marx schon vielfach wachgerufenen Bedürfnisse danach seitens der Gebildeten entgegenkommen. Unter diesen Prämissen wurde die „Leihanstalt für musikalische Literatur" begründet, welche sich durch das nachfolgende Verzeichniß der in ihr enthaltenen Bücher, Partituren ꝛc. in die Oeffentlichkeit einführt. Die Anstalt soll die hierorts bereits bestehenden, zum Theil sehr umfassenden und ausgezeichneten Anstalten ähnlicher Art nicht in sich einschließen; ihr Zweck geht vielmehr dahin, denselben zur Ergänzung zu dienen, wie sie ihrerseits in ihnen selbst die Ergänzung findet; sie wendet sich, wo jene hauptsächlich das Material für das praktische Musikleben darbieten, hauptsächlich der Musik als Wissenschaft zu und sucht alles Material in sich zu vereinigen, welches für die Geschichte und Theorie der Tonkunst, überhaupt für das Studium und die geistige Anregung nach jeder Richtung hin von Belang ist. Sie will dazu beitragen, in Leipzig alle Hülfsmittel dargeboten zu sehen, welche zur Pflege und zum Gedeihen der Tonkunst, und durch diese mittelbar auch zur künstlerischen und wissenschaftlichen Ausbildung im Allgemeinen als erforderlich erachtet werden. Um dieser Bestimmung möglichst nachzukommen, werden wichtige Werke der älteren Literatur, die zur Zeit noch fehlen, sowie die Erzeugnisse der Gegenwart sofort nach deren Erscheinen der Anstalt einverleibt werden. An Autoren und Verleger richtet daher der Begründer das Ersuchen, der Anstalt von dem Neuerscheinenden stets rechtzeitig Nachricht zu geben, gleichwie alle Kenner und Freunde der musikalischen Literatur gebeten sind, dem Institute zur Aneignung selten zu findender Werke hülfreich zu sein. Insbesondere werden Lehranstalten und Musikvereine jeder Art ersucht, von den aus ihrer Mitte hervorgehenden Drucksachen, die nicht in den Buchhandel zu kommen pflegen, der Anstalt ein Exemplar zukommen zu lassen, wie derselben überhaupt Schriftstücke jeder Gattung, Geschichtliches über die Vereine ꝛc. enthaltend, stets willkommen sein werden. Gleichzeitig erbietet sich Hr. Dörffel, „Auskünfte bezüglich der Musikliteratur zu ertheilen, Auszüge aus Schriften, selbst Copien seltener Werke, wenn solche gewünscht werden, gegen mäßige Vergütung zu übermitteln", — ein Umstand, welcher der Beachtung insofern besonders zu empfehlen sein dürfte, als sich Hrn. Dörffel hierbei sehr werthvolle, vielfach auch sehr selten zu findende Hülfsmittel außer dem durch die Anstalt Gebotenen zur Verfügung stellen. Das Unternehmen hat also durchaus keinen blos localen Charakter, indem auf die Benutzung des Institutes nicht nur von Seiten der Leipziger, sondern auch von Seiten der Auswärtigen gerechnet wird, und es verdient besonders wegen des von Hrn. Dörffel gemachten Anerbietens zu Nachweisungen nicht minder die Aufmerksamkeit der Nicht-Leipziger. Um schließlich unsere Leser von der trefflichen Anordnung und großen Reichhaltigkeit des 144 Seiten füllenden Kataloges zu überzeugen, geben wir hier noch die Hauptabtheilungen und Nebenrubriken desselben wieder. Die erste Abtheilung enthält „Bücher, Schrift- und Studienwerke" und zwar I. Geschichte der alten und neuen Musik: 1) Ursprung, Lob, Nutzen, Zweck und Wirkungen der Musik; 2) Allgemeine Geschichte der Musik; 3) Musik bei einzelnen Völkern; 4) Musik der Griechen und Römer; 5) Geschichte der neuern Musik; 6) Kirchliche Musik; 7) Weltliche Musik; 8) Biographien und Monographien; 9) Musikalische Gesellschaften, Lehranstalten ꝛc.; 10) Literatur; 11) Musikalische Lexica. II. Theorie und Praxis der neuen Musik: 1) Akustik; 2) Physiologie der Stimme; 3) Technik der Instrumente; 4) Tonschrift (Notendruck), Melodik, Harmonik, Rhythmik, Metrik; 5) Allgemeine Musiklehre; 6) Harmonie- und Compositionslehre; 7) Studium des Gesanges; 8) Studium der Instrumente; 9) Aesthetik und Kritik; 10) Streitschriften; 11) Belletristik; 12) Zeitschriften; 13) Texte zu Opern, Oratorien ꝛc. Die übrigen fünf Abtheilungen enthalten: Partituren; Choralbücher u. s. w.; Liederbücher u. s. w.; Tonwerke der Meister.

In der neueren Zeit sind Gesellschaften zusammengetreten, um die Werke Sebastian Bach's und G. Fr. Händel's in correcter, jedem Anspruch selbst der schärfsten Kritik genügender, auch äußerlich ausgezeichneter Form zu veröffentlichen und so diesen Meistern der Kunst ihrer würdige Denkmale zu setzen. Freudig hat sich dabei die musikalische Welt betheiligt. Gleich hoch wie Bach und Händel stehen in ihrer Art die Werke Palestrina's, sie existiren aber bis jetzt nur in ungenügenden, fehlerhaften Ausgaben; auch die Alfieri'sche ist über solchen Tadel Nichts weniger als erhaben. Welche Mühe von vielen Seiten angewandt wurde, diese Schätze zu retten, ist bekannt. Wer weiß nicht von Baini's langjährigen Arbeiten, die leider jetzt in der Sixtina zu Rom unzugänglich liegen! Durch die Municifenz des verstorbenen Königs von Preußen wurde Theodor de Witt veranlaßt, zunächst die Motetten Palestrina's zu sammeln und kritisch zu bearbeiten. Leider raffte ihn der Tod in voller Jugendblüthe hinweg, als er erst drei Bände dieser herrlichen Werke zum Druck vorbereitet hatte. Eine Fortsetzung dieser verdienstlichen, vortrefflichen Arbeit de Witt's, der er sich mit voller Hingebung widmete und bei welcher demselben nicht nur die Original-Ausgaben, sondern noch andere alte Ausgaben und Manuscripte aus öffentlichen und Privat-Bibliotheken vorlagen, liegt gewiß in Aller Wünschen. Sie verlangt aber einen Musiker ersten Ranges, voll eingeweiht in Palestrina's Geist und Weise; sie verlangt, daß er selbst in Italien lebe, und ein solcher ist leider noch nicht gefunden. Deshalb soll und darf aber das Vorhandene nicht verloren sein, und wie bei Bach und Händel, so ist es an der Zeit, daß auch Palestrina in würdiger und ächter Gestalt erscheine, wäre es auch zunächst nur in den 131 Motetten enthaltenden drei Bänden von der Redaction de Witt's. Durch mehrfachen längeren Aufenthalt in Italien mit allen einschlagenden Verhältnissen vertraut, hat es sich Hr. J. N. Rauch zur Aufgabe gemacht, hier werkthätig einzugreifen, und so werden in nächster Zeit Palestrina's Motetten, soweit sie von de Witt dazu vorbereitet waren, in drei Bänden erscheinen, von denen der erste am 1. Januar 1862, der zweite am 1. Juli 1862, der dritte am 1. Januar 1863 in gleichem Format und Druck wie die von der Bachgesellschaft edirten Seb. Bach'schen Werke ausgegeben und zum Preise von 5 Thlrn. pro Band den Subscribenten geliefert werden sollen. Stich und Druck werden, wie bei Bach's Werken, die HH. Breitkopf & Härtel in Leipzig besorgen, so daß in dieser Hinsicht volle Gewähr für gleiche Ausstattung gegeben ist. Ebenso erklärt die genannte Firma in dem bereits veröffentlichten Prospecte, den wir unserer heutigen Notiz zu Grund gelegt, daß sich das vollständige Manuscript bereits in ihren Händen befinde; und ist also das rechtzeitige Erscheinen völlig gesichert.

Kritischer Anzeiger.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Ludwig Hartmann, Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Dresden, Adolph Brauer. Pr. 22½ Ngr.

Poetische Empfindung, Talent, gefällig zu gestalten, und Vertrautheit mit guten Mustern auf dem einschlagenden Gebiete merkt man diesen Liedern an. Nr. 1 „Wie ist doch die Erde so schön" von Robert Reinick spricht an durch Frische und Innigkeit, Einfachheit und natürlichen Ausdruck: Eigenschaften, die dieser Composition bei leichtem, gehobenem Vortrage eine beifällige Aufnahme sichern. Außer der oft gehörten und verbrauchten Schlußphrase möchten wir an derselben Nichts auszusetzen finden. Die zweite Nummer „Schwanenlied" von demselben Dichter hat dem Componisten Gelegenheit gegeben, den Anforderungen in Rücksicht auf Charakteristik und ergreifenderen Ausdruck sein künstlerisches Augenmerk zuzuwenden. Wir können diesen Gesang ebenso wie auch die dritte Nummer des Heftes als gelungen und über gewöhnliche Unterhaltungslieder sich erhebend bezeichnen. Auch die Handhabung des Technischen zeigt den Musiker von solider Bildung und Richtung. Die Lieder sind der königl. sächs. Kammersängerin Frau Jenny Bürde-Ney gewidmet.

F. W. Dietz, Op. 5. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Mainz, Schott. Pr. 1 fl.

Der Componist hat Texte von H. Heine (Das Fischermädchen. Im wunderschönen Monat Mai. Reiterlied) mit einer Musik umkleidet, der man Wohlklang und melodisch ansprechendes Wesen nicht absprechen kann. Genau genommen ist mit diesem Zugeständniß freilich noch sehr wenig für das Gelungensein der Compositionen gesagt. Nach unserem Dafürhalten ermangeln dieselben der eingehenderen poetischen Auffassung und in Folge dieses Umstandes des pointirten Ausdrucks und eines specifisch charakteristischen Gepräges, also gerade derjenigen Eigenschaften, von denen vorzugsweise jede tiefere Wirkung bedingt wird. Wir nehmen das „Reiterlied", das uns noch am gelungensten erscheint, hiervon nicht aus. Will der Componist mehr für seine Musik erwärmen, so muß er vor allen Dingen über die beliebte, breite und nüchterne Unbestimmtheit des Ausdrucks hinwegzukommen suchen, und empfehlen wir ihm hierzu das genußvolle Studium jener tiefpoetischen Bearbeitungen Heine'scher Texte von Franz Liszt (im dritten Hefte seiner „gesammelten Lieder"), die in Hinsicht genialer Tiefe der Auffassung, tief empfundener Schönheit und Pointirung des Ausdrucks im Gefolge durchdachter Charakteristik auf dem Felde moderner Liedercomposition ohne Zweifel zu den hervorragendsten und mustergültigsten Kunstgebilden gehören. Auf die Eingangs gemachten Bemerkungen verweisend, sei schließlich erwähnt, daß die Lieder von F. W. Dietz für leichtere Unterhaltung genügen werden.

A. Oechsner, Op. 14. Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Mainz, Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

Die Lieder von A. Oechsner (Texte von Oscar v. Redwitz) gehören zu jener großen Anzahl Compositionen, die, ohne auf eigentlichen Kunstwerth Anspruch zu haben, den Kunstgebildeten ein Interesse nicht abzugewinnen vermögen, bescheideneren Ansprüchen dagegen genügen und solchen Unterhaltung gewähren. Phantasie und tiefere Empfindung haben keinen Antheil an diesen Liedern. Die erste Nummer „Gute Nacht" ist auch technisch am unfertigsten, die Melodie breit und phrasenhaft, das Ganze monoton und einschläfernd; am gelungensten („gelungen" stets als relatives Lob zu fassen) Nr. 3 „Wanderlied", das, an „Volkston" erinnernd, den gemüthlich-angeströmmelten (mit Verlaub so zu sagen) Text in entsprechender Weise musikalisch wiedergiebt.

N. Soltans, Op. 10. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Mainz, Schott. Pr. 45 kr.

Wol die meisten musikalischen Tageserzeugnisse haben ihr Schicksal erfüllt, sobald sie leichter Unterhaltungsmusik gebient. Auch die Lieder von Soltans gehören dieser Gattung an und bieten nach keiner Seite hin der kritischen Betrachtung etwas sonderlich Erfreuliches dar. Der musikalische Ausdruck ist gewöhnlich, die Schreibweise im Couplet-Styl gehalten.

Dr. Adolf Maersch, Op. 1. Vier deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Stuttgart, Hallberger. Pr. 25 Ngr.

———, Op. 2. Der Kuß, Gedicht von Gnappert, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

———, Op. 5. Trost im Leiden. Gedichtet und für eine Singstimme mit Pianoforte componirt. Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

Die Manier, in welcher die Lieder von Dr. Maersch componirt sind, kennt und liebt das musikalische Publicum aus Kücken-Gumbert's vielgesungenen Liedern. Dr. Maersch componirt eben in diesem Styl mit anerkennenswerthem Geschick. Originelles oder Künstlerisch Werthvolles besitzen die Sachen nicht. Op. 5 hat uns am meisten angesprochen durch vorwaltend innige Empfindung und entsprechend weichen Ausdruck. Im „Kuß" dagegen, einem trivialen Gedichte, verirrt sich, der Zugkraft der Verse folgend, die Musik ins gemeinhin Gewöhnliche.

Dr. Adolf Maersch, Op. 3. Triolet für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Stuttgart, Hallberger. Pr. 22½ Ngr.

Inhalt: Der wandernde Musikant. Der arme Musikant. Der lustige Musikant. Gedichtet vom Componisten. Leichte und dankbare Unterhaltungsmusik im Couplet-Styl, dem Geschmacke des großen Publicums entgegenkommend. Die Texte sind nicht eben poetischschwungvoll und musikalisch anregend, sondern rangiren mehr im Gebiete gereimter Prosa.

Von K. A. Ritter liegen „Zwei Lieder" von Claus Groth mit Begleitung des Pianoforte vor (Bremen, A. F. Cranz). Die naiven, gemüthvollen Texte sind recht hübsch, mit fast rührender Einfachheit componirt und haben uns — im stillen Kämmerlein, unbelauscht von der drängenden Welt, leise dahingesungen — angesprochen. Eben Alles zu seiner Zeit. — Das „Sträußchen" und „Ihr Sternlein, Adel" von dem in weiteren Kreisen beliebten Liedercomponisten J. Schulz-Weyda (Op. 29. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. Nr. 1. 7½ Ngr. Nr. 2. 5 Ngr.) sind zum Herzen sprechend, bei großer Einfachheit von anmuthiger Wirkung und vermöge ihrer Sangbarkeit und leichtgehaltenen Clavierbegleitung allen mäßig gebildeten Dilettanten zugänglich. — In „Herzenswunsch", Gedicht von M. Oettinger, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Edm. Bartholomäus, Op. 8 (Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 7½ Ngr.) will uns die martialische Einleitung nicht passend erscheinen, sintemal nach dieser Musik doch nicht ein säbelklirrendes Kriegercorps zum Thore hinausziehen soll, vielmehr ein poetisch Verliebter sich anschickt, das reizende Verslein zu singen: Ich wollt, ich wär ein Vogel, dann säng ich Tag und Nacht all jene kleinen Lieder, die ich für dich erdacht u. s. w. Soprane, welche das Lied zur Unterhaltung singen wollen, mögen sich vor dem a und b nicht entsetzen. — „Der Fischer", Ballade von Goethe, für Sopran oder Tenor mit Pianoforte von demselben Componisten (Ebendas. Pr. 12½ Ngr.), in leicht gefälliger Weise componirt, wird beim großen Publicum, das in die Ohren fallende Musik liebt, ansprechen. Die Erfindung ist gewöhnlich, charakteristischer Ausdruck nicht angestrebt. — Schließlich haben wir eine Composition der Schiller'schen „Worte des Glaubens" für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte von Georg Goltermann, Op. 33 (Frankfurt a. M., Th. Henkel. Pr. 10 Ngr.) zur Anzeige zu bringen. Es unterliegt keinem Zweifel, daß die ebenso lieblich-sinnige wie ergreifende Dichtung Schiller's trotz ihres reflectirenden Gepräges, eben in Ansehung ihres dem Menschenherzen so naheliegenden und dasselbe ergreifenden Inhaltes, Elemente in sich birgt, die sie zu einer musikalischen Bearbeitung keineswegs als zu spröde erscheinen läßt. Georg Goltermann hat seiner Musik einen durchaus würdevollen und ansprechenden Ausdruck gegeben und scheint die richtige Weise darin getroffen zu haben, daß er den Text so zu sagen dra-

matisch-lyrisch in Musik faßt, indem er, um es in Kürze anzudeuten, Solostimmen mit Chor abwechselnd auftreten läßt. Die Ausführung, wozu Pianofortebegleitung ausreichend erscheint, bietet keine Schwierigkeiten und dürfte das anspruchslos auftretende Werkchen kleineren Gesangvereinen, die auch zuweilen etwas Ernstes singen, zur Beachtung zu empfehlen sein. Das Werk ist dem kunstsinnigen Herzog Maximilian in Baiern gewidmet. G. R.

Schulgesang.

Lehmann, J. G., Grundzüge zur methodischen Behandlung des Gesangunterrichts in der Volksschule. Langensalza, Verlags-Comptoir. 1860. Pr. n. 3 Ngr.

Der Verfasser hat eine dreiclassige Schule im Auge und vertheilt seinen Stoff demnach für Unter-, Mittel- und Oberclasse. Ersterer (der Unterclasse) wird ausschließliches Singen nach dem Gehör (Elementarübungen — Volkslieder — Choräle), der Mittelclasse zum größten Theile Singen nach dem Gehör zugewiesen, und der Oberclasse bleibt „immer noch vorherrschendes Singen nach dem Gehör." Bei dem Sechs-Classen-Systeme der Schule wird sich natürlich die Vertheilung des Stoffes etwas anders gestalten müssen. Doch wird auch hier das Singen nach Gehör immer Hauptsache der Volksschule bleiben; denn eine absolute Tonanschauung ist hier nicht zu ermöglichen: es gehört dazu ein schon ziemlich durchgebildeter Musiker. — Des Verfassers übrige Bemerkungen, Rathschläge 2c. zeigen den erfahrenen Schulmann, der in Theorie und Praxis selbst gearbeitet, auch die Winke anderer guter Methodiker der Neuzeit studirt und nicht unberücksichtigt gelassen hat.

Hoppe, W., Gesangübungen für Männerstimmen, als Anschluß an jede gute Elementar-Gesangschule. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. $7^1/_2$ Ngr.

Durch die in diesem Werkchen gegebenen Uebungen, welche die Bekanntschaft mit der Elementar-Gesangschule sowol, als auch eine gewisse Singfertigkeit nach Tonzeichen voraussetzen, soll die Stimme nach allen Seiten hin weiter ausgebildet werden. Sie zerfallen in: 1) Scala-, 2) Treffübungen, 3) Uebungen zur Geläufigkeit der Stimme und 4) in zweistimmige Uebungen. — Zu jeder dieser vier Arten sind in den Vorbemerkungen recht treffende Winke gegeben. Die musikalische Ausführung zeigt von Tact, Geschick und folgerichtigem Aufsteigen vom Leichteren zum Schwereren: also von pädagogischer Einsicht und rationalem Verfahren.

Haupt, A., Sammlung zweistimmiger Lieder und Gesänge mit Clavier-Begleitung. Zum Gebrauch für höhere Töchterschulen. Zweite vermehrte Auflage. Berlin, Ferdinand Schneider. 1860. Pr. n. 8 Ngr.

Schon bei der ersten Auflage hatten wir Gelegenheit, diese Sammlung als eine der sinnigsten und trefflichsten zu bezeichnen und sonach zu empfehlen. R. Schb.

Bücher, Zeitschriften.

Carl Frhr. v. Ledebur, Tonkünstler-Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Berlin, Ludwig Rauh. Pr. compl. 4 Thlr. 12 Ngr. in 11 Lieferungen mit einem Nachtrage.

Dieses Tonkünstler-Lexicon des in der musikalischen Welt geschätzten Verfassers füllt eine fühlbare Lücke in der musikalischen Literatur aus, weil außer ähnlichen Arbeiten von Walter, Gerber, Koch, G. Schilling u. A. keine Werke aus der neueren und neuesten Zeit vorlagen; die erwähnten Lexica aber zudem nach einem anderen Plane verfaßt waren. Sind in den oben erwähnten Universal-Lexicis die Stoffansammlungen so unnatürlich groß und riesig angewachsen, und geben sie auch nicht durchweg Stichhaltiges, Glaubwürdiges und Wahrheitsgemäßes — namentlich gilt dies von dem lexicalischen Futterkasten G. Schilling's, der, um Apartes zu geben und andere fingirte Daten und Notizen als seine Vorgänger anzuführen, sein Buch zu dem unglaubwürdigsten dieser Gattung stempelte —, so war es sehr zeitgemäß, daß der Verfasser vorliegenden Lexicons von diesem vorhandenen Musikuniversalstoff das Material sammelte und bearbeitete, welches uns derselbe als „Tonkünstler-Lexicon" offerirt. Viele der großen Tonheroen Deutschlands haben in Berlin gewirkt und gelebt und sind von hier aus maßgebend und mustergiltig für die Nation und deren Kunstzustände geworden. Seit mehr denn 30 Jahren hat nun Hr. v. Ledebur mit einem unermüdlichen Feuereifer, keine pecuniären Opfer scheuend, aus reiner Liebe zur Tonkunst für sein jetzt vollständig vorliegendes Werk gearbeitet. Die königl. Bibliothek, das Archiv der Singakademie, ganze Berge von Musikkatalogen der renommirtesten Musikverleger Deutschlands 2c. waren seine authentischen Quellen, aus welchen der Autor die Notizen und die Daten zu seinen Biographien von den älteren Tonkünstlern Berlins und die Anzahl ihrer Compositionen entnommen. Die meisten der Biographien, Personalien und Compositionsverzeichnisse der gegenwärtigen Tonkünstler Berlins sind nach eigenen Angaben der betreffenden Künstler und Musiker gearbeitet. Finden sich auffälliger Weise bei einigen der lebenden Tonkünstler nur problematische Andeutungen, so ist der Autor hierbei außer aller Schuld. Bei solchen waren mehrfache briefliche und persönliche Aufforderungen, Notizen einzusenden, fruchtlos geblieben, und so konnte der Verfasser, um der Vollständigkeit gerecht zu werden, öfter nur muthmaßliche Angaben machen. Hrn. v. Ledebur's Lexicon enthält nun außer den Biographien der Tonkünstler noch alle Compositionen und Schriften derselben, wolgeordnet nach ihrer Gattung mit Angabe der Opus-Zahl und der Zeit ihrer Publicirung; auch Manuscripte sind angegeben. Das Lexicon umfaßt vier Jahrhunderte und giebt Biographien aller ausübenden Tonkünstler, Theoretiker, Componisten, musikalischen Schriftsteller, königl. Sänger und Sängerinnen 2c., welche in Berlin (Potsdam und Charlottenburg) geboren wurden, hier ihre musikalischen Studien gemacht, oder hier ihren Wirkungskreis gehabt und noch haben. Auch finden sich die Namen von Musikdilettanten darin, die theils hier Werke von sich aufgeführt oder praktisch gewirkt haben. Ebenso fehlen nicht die Namen der renommirtesten Instrumentenmacher, Orgelbauer und Musikverleger. Th. Rode.

Unterhaltungsmusik.

Für Violine und Pianoforte.

J. Bott, Op. 25. Drei Stücke für Violine und Pianoforte. Breslau, Leuckart. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese drei Stücke gehen aus Fis moll, A dur und E moll, und dem zweiten derselben, als dem künstlerisch werthvollsten, gebührt der Vorzug vor den anderen beiden. Das erste Stück, äußerlich dem darauf folgenden in mancher Hinsicht verwandt, ist der Ausdruck sanfter Klage und Wehmuth, das zweite, bewegtere, athmet warme, innige Sehnsucht, und das dritte zeichnet sich aus durch ein gewisses fremdländisches Colorit. Sie sind sämmtlich zart und sinnig empfunden, fein und elegant gearbeitet und erfreuen durch natürlich fließende, gesangreiche Melodien. Die Ansprüche an die Ausführenden, beziehentlich der Technik, sind nur mittelmäßig. Das Heft, „Sr. Maj. Georg V., König von Hannover", dedicirt, ist von der Verlagshandlung äußerst geschmackvoll ausgestattet.

H. Fiby, Op. 2. Märchen und Romanze. Zwei Stücke für Violine und Pianoforte. Wien, Wessely & Büsing. Pr. 20 Ngr.

Weder in dem Märchen (A moll, C-Tact), noch in der Romanze (D dur, C-Tact) haben wir etwas Besonderes auffinden können, wodurch unser Interesse gefesselt worden wäre. In der Erfindung, sowie in der Ausführung sind die beiden Stücke durchaus unbedeutend, und überdies ist der Anfang der Romanze, die allerdings äußerlich von nicht übler Wirkung, entlehnt. Weshalb der Componist den Nachsatz der ersten Periode des Märchens, welche im Verlauf des vier Partiturseiten langen Stücks viermal in gleicher Weise zum Vorschein kommt, um einen Tact verlängert und also aus fünf Tacten gebildet hat, können wir nicht begreifen. Rechtfertigt er seine Periodenbildung etwa durch die Idee der Composition? That er es aus rein äußerlichem Interesse, vielleicht zu Gunsten des Violinspielers, oder — aus Mangel an Formsinn? Wir halten diese Abweichung von dem Normalen für vollständig unmotivirt und können sie in diesem Falle nur mißbilligen.

J. H.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 27. September 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 14.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Luise Dustmann-Mayer
als Darstellerin Wagner'scher Frauen-Charaktere.

Von
Eduard Kulke.

Bekanntlich soll Richard Wagner's neuestes Musikdrama „Tristan und Isolde" zuerst in Wien aufgeführt werden. Entscheidend fällt hierbei für Wagner der Umstand ins Gewicht, daß er hier einen Künstlerkreis beisammen findet, dem man, nach des Tondichters eigenen Worten, „keinen zweiten an die Seite setzen kann." Nach Wien gekommen, um den von ihm noch nie gehörten „Lohengrin" von der Bühne herab auf sich lebendig wirken zu lassen, und dabei die darstellenden und gesanglichen Kräfte unserer Opernbühne zum Behufe einer ihm am Herzen liegenden Musteraufführung seiner neuesten „Handlung" kennen zu lernen, gelangte Wagner zu der schönen Erkenntniß, daß er hier alles Das beisammen finde, was er nur mit Mühe einzeln und zerstreut zu finden hoffen durfte: ein über alle Schwierigkeiten erhabenes Orchester, und vorzügliche, mit Verständniß in seine Intentionen eingehende Darsteller. Unter den darstellenden Kräften in erster Reihe hervorragend ist aber Frau Luise Dustmann-Mayer zu nennen, welcher in der bevorstehenden, von allen Verehrern der Wagner'schen Muse mit Sehnsucht erwarteten Aufführung des „Tristan" die Partie der Isolde zufällt.

Wir wollen es hier versuchen, von dieser geistig hochbegabten Künstlerin, welche eine der herrlichsten dichterischen Absichten Wagner's zu verwirklichen berufen ist, ein Bild als Darstellerin Wagner'scher Frauencharaktere zu entwerfen.

Wer von der Dustmann-Mayer je den Fidelio, die Donna Anna, die Agathe oder die taurische Iphigenie gesehen, dem mußte es sofort klar sein, daß er hier nicht nur eine Sängerin, sondern eine darstellende Künstlerin ersten Ranges vor sich habe. Bewährt sie sich aber als solche in jeder Partie, die sie darstellt; so gipfelt sich ihr Talent doch besonders in der Wiedergabe der „ewig weiblichen" Gestalten Wagner's; und wir glauben nicht ohne Grund die Behauptung aufstellen zu können, daß, sowie in ihr die ursprüngliche Anlage für die Verlebendigung der Wagner'schen Intentionen vorhanden sein mußte und auch ist, zugleich auch die von Wagner geschaffenen Gestalten wieder auf die begabte Künstlerin rückwirkend einen entschiedenen Einfluß ausgeübt haben. An diesen Gebilden ihrer Bewunderung wurde sie ihrer specifischen Begabung erst recht inne, und ebenso konnte sie die Entwickelung ihres schauspielerischen Talentes an diesen Gestalten erst recht documentiren.

Wir haben uns die Senta, Elisabeth und Elsa dieser Künstlerin, welche Partien sie an der Wiener Hofoper inne hat, zum Vorwurfe längeren und gewissenhaftesten Studiums gemacht; früher, als sie noch der Prager Bühne angehörte, sahen wir sie auch als Venus im „Tannhäuser", aber freilich nur ein einziges Mal. Bevor wir jedoch die Leistungen der Frau D.-M. in diesen einzelnen Rollen einer eingehenderen Würdigung unterziehen, erscheint es als passend, die Eigenschaften im Allgemeinen zu bezeichnen, welche ihren sämmtlichen Leistungen ein so ächt künstlerisches Gepräge verleihen.

Frau D.-M. besitzt vorerst die Fähigkeit zur Entwickelung großer und gewaltiger Leidenschaft. In Situationen, welche die Entfaltung derselben verlangen, objectivirt sie sich vollständig, aber nicht etwa durch einen Proceß der Ueberlegung; sondern das Feuer des Momentes reißt sie so vollständig hin, daß ihre Subjectivität in dem darzustellenden Objecte gänzlich aufgeht, und sie sich nur noch als letzteres fühlt. Eine zweite Eigenschaft der Künstlerin ist ihre Ursprünglichkeit, wir möchten sagen Naivität im Erfassen eines Charakters. Wir sahen sie — mit Ausnahme einer einzigen, später zu erwähnenden Scene im „Holländer" — niemals einen Charakter anders reproduciren, als es, nach unserem Gefühle, in der Absicht des schaffenden Künstlers gelegen. Es giebt nun zwar eine Anschauungsweise von der darstellenden Kunst, welche in der eben genannten Eigenschaft gerade kein besonderes Lob erblicken kann; diese Anschauung geht aber nur von Jenen aus, welche glauben, daß der Dichter für den Schauspieler, der Componist für den Sänger producire. Wir hingegen sind der Meinung, daß der Darsteller künstlerisch Vollendetes im Gegentheil nur dann leistet, wenn er in seiner Kunst zeigt, was ein Anderer in seiner Kunst gewollt. Wolverstanden, das heißt nicht, daß er dabei nichts Anderes sagen dürfe, als was im Buche steht. Es ist viel leichter, ein Virtuos als ein Künstler zu sein; es ist viel leichter, durch erworbene äußere Fertigkeiten und Kunststückchen sein werthes Ich zum Zwecke der Darstellung zu machen, als eine Gestalt

wahr und lebendig hinzustellen. Es ist daher eine Verkehrtheit, die Objectivisten, welche gerade das Höhere leisten, in der darstellenden Kunst für geringer zu achten. Frau D.-M. gehört nun, was ihre Darstellung anbelangt, zu den letzteren; und wo sie, wie in der obenerwähnten Scene, eine von den Intentionen des Dichters abweichende Auffassung kundgiebt, ist dieselbe wenigstens keine denselben zuwiderlaufende, sondern neben denselben vollständig zu rechtfertigende. Eine solche Abweichung ist ferner bei ihr nicht das Ergebniß einer durch Reflexion herausgebrachten Verschiedenheit in der Auffassung, sondern die Folge der momentanen Inspiration, welche sie diese oder jene Bewegung thun heißt, ohne daß darüber erst lange Rath gehalten wird. Drittens besitzt Frau D.-M. eine tiefe Innigkeit, eine seltene Wärme der Empfindung, welche sie zur Darstellung des ächt deutschen Wesens, des „ewig Weiblichen" vorzüglich befähigen.

Gesellen sich nun zu diesen inneren Eigenschaften noch die äußeren eines höchst ausdrucksvollen, darum auch ergreifenden und oft erschütternden Gebärdenspiels, eines außerordentlichen Adels der körperlichen Bewegungen, die mit den jeweiligen Bewegungen des Gemüthes auf das Innigste harmoniren; gesellen sich hierzu noch das sympathische Organ, der Schmelz und Wohllaut ihrer Stimme: so wird man die Begeisterung des Publicums ebenso begreifen, wie die warme Anerkennung Wagner's, als er seine Elsa und seine Senta in einer so vollendet künstlerischen Weise verkörpert gesehen. — Betrachten wir nun die einzelnen Rollen.

Senta.

Der Charakter der Senta im „Fliegenden Holländer" ist für die künstlerische Darstellung wahrlich keine geringe Aufgabe, ja nach unserer Anschauung unter allen, bis jetzt bekannten Wagner'schen Frauengestalten die schwierigste; und zwar darum, weil Sentas Charakter von Wagner selbst nicht mit so festen Linien gezeichnet wurde, daß die Darstellerin ein unverrückbares Bild vor Augen hätte, dem sie nur zu folgen brauchte. Dieser Charakter ist vielmehr — wir müssen dies offen aussprechen — etwas verschwommen, der Dichter läßt uns über so Manches im Unklaren. Wo nun dieses der Fall ist, tritt nothwendiger Weise die Auslegung heran, wie es denn der Dichter gemeint haben könne. Diese Auslegung aber ist subjectiv, weil verschiedene Auslegungen möglich sind; und die Darstellerin, welche sich nothwendig für die eine oder die andere entscheiden muß, läuft hierbei immer Gefahr, Denjenigen unbefriedigt zu lassen, der mit dieser subjectiven Auffassung nicht einverstanden ist. Der dunkle Punct in Sentas Charakter ist ihr Gefühl für Erik. „Liebt sie Erik, oder liebt sie ihn nicht?" Das ist die Frage, die sich die Darstellerin zunächst vorzulegen hat. Nun läßt sich aus der Dichtung diese Frage weder bestimmt bejahen, noch verneinen*). Liebt sie Erik, wie konnte sie dem Holländer sagen: „Wem ich sie weih (die Treue), schenk ich die Eine, die Treue bis zum Tod." Liebt sie Erik, so muß sie ja doch schon ihm ihre Treue geweiht haben; sollte sie ihm aber die Treue brechen, wie paßte dies mit der angeführten Stelle zusammen? Liebt sie Erik nicht, wie darf er ihr später Vorwürfe machen, zu denen er doch nicht berechtigt wäre? Er sagt:

„Als sich dein Arm um meinen Nacken schlang,
Gestandest Liebe du mir nicht aufs Neu?" —

*) Siehe meinen Aufsatz über den „Fliegenden Holländer" im ersten Hefte des laufenden Jahrganges der „Anregungen" und die in den folgenden Heften fortgeführte Polemik. D. Verf.

Was soll nun die Darstellerin aus dieser Rolle machen, wie soll sie sich gegen Erik verhalten? Was soll namentlich aus diesem Charakter eine Darstellerin wie die D.-M. machen, zu deren vorzüglichsten Eigenschaften es gehört, den Charakter mit der größten Treue wiederzugeben, nur auf der Spur des Dichters zu bleiben und in seinem Sinne das Bild künstlerisch zu reproduciren? Man wird deshalb die Schwierigkeit der Rolle vollständig begreifen. Betrachten wir uns nun die Künstlerin in dieser Rolle.

Sogleich die erste Scene ist die oben von uns bezeichnete Ausnahme, die Scene, in welcher sie der von Wagner genau vorgeschriebenen Haltung ihre Auffassung entgegensetzt; eine Auffassung aber, die, wie wir sehen werden, der Absicht Wagner's nicht entgegen sein kann, und die sich ebenso wie die von Wagner gezeichnete Haltung logisch durchführen und rechtfertigen läßt.

Wagner schreibt für diese Scene vor: „Senta, in einem Großvaterstuhle zurückgelehnt und mit untergeschlagenen Armen, ist im träumerischen Anschauen des Bildes im Hintergrunde versunken." Allein so macht es die D.-M. nicht. Während die Mädchen ihr Spinnerlied singen, kann sie nicht mehr „zurückgelehnt" bleiben, sie wird durch das Lied in ihrem „träumerischen Anschauen" gestört; „es summt und brummt nur vor dem Ohr." Sie wird daher sehr unwillig und rückt auf ihrem Großvaterstuhl hin und her, bewegt den Kopf bald nach dieser, bald nach jener Seite, legt ihn bald nieder und hebt ihn sodann in die Höhe; ja sie versucht sogar zu spinnen, läßt aber das Spinnrad sogleich wieder los. Hat nun Wagner eine Senta im Auge, die ihre Gedanken auf den einen Punct, auf den Holländer, so concentrirt hat, daß sie selbst durch alle äußeren Vorgänge nicht gestört wird und fortwährend in Betrachtung des Bildes versunken bleibt — eine Auffassung, die allerdings bei einer Natur wie derjenigen Sentas eine ganz richtige ist —; so giebt uns die D.-M. dagegen eine leidenschaftlichere Senta, ein Mädchen, das mit seinen Gedanken gern allein wäre und alle die Spinnerinnen zum Teufel jagen möchte, weil sie von deren Gesange tödtlich gelangweilt wird. Obwol nun Wagner's Auffassung die nach psychologischer Seite hin richtigere sein mag, so können wir doch die der D.-M. keine unrichtige nennen. Aber erst einmal ihre Auffassung zugegeben, muß man diese Scene sehen; sie ist ein Meisterstück der Künstlerin. Denn das Alles, was wir oben beschrieben haben, dieses hastige Hin- und Herwerfen des Kopfes, die Bewegungen der Abwehr gegen die Mädchen, das erbarmungsvolle Mitleid mit diesen armen Geschöpfen, die sich nicht zu der Höhe emporschwingen können, ihren Seelenzustand nur zu ahnen, viel weniger zu begreifen; das drückt sie mit einer Meisterschaft aus, die nicht nur Anerkennung, sondern Bewunderung verdient. Und zwar thut sie dies, vom leisesten Piano anfangend, in einem immerwährenden Crescendo der Bewegungen, bis sie endlich es nicht länger aushalten kann und in den heftigen Ruf ausbricht:

„O schweigt! Mit eurem tollen Lachen
Wollt ihr mich ernstlich böse machen?"

Da dies Nichts nützt, schlägt sie endlich den Ton der Güte und Versöhnlichkeit an, der dahin führt, daß sie die Ballade vom Holländer singen muß. Diese trägt nun die D.-M. folgendermaßen vor: Die ersten Töne mit der immerfort anklingenden Quinte „Johohoe" singt sie so leise hingehaucht, als ob sie eben jetzt erst in dieses träumerische Wesen verfiele. Bei der ersten Strophe sitzt sie und singt dieselbe im ruhigen erzählenden Tone, ohne besondere Aufregung zu verrathen; sie scheint sich

in einem magnetischen Schlafe zu befinden. Bei der zweiten Strophe jedoch hat sie sich erhoben, sie ist gleichsam zum Bewußtsein gekommen und steigert den frühern ruhigen Ton der Erzählung zum höchsten leidenschaftlichen, dramatischen Ausdruck. Sie singt dies mit einer Wahrheit, die Schauer erweckt und Zuschauer wie Zuhörer glauben macht, er sehe es vor sich, wie jener Unglückliche das Cap mit Gewalt umsegeln will, und höre seinen tollen Schwur. Bei der dritten Strophe kehrt die Künstlerin wieder anfänglich in den ruhigen epischen Ton zurück, allein nicht um darin zu verbleiben. Hat sie die erste Strophe in epischer Weise behandelt, die zweite zum dramatischen Ausdrucke gesteigert, so versenkt sie sich in der dritten sogleich nach den zwei ersten Zeilen in die eigene Subjectivität, in die Stimmung der Lyrik.

„Er freite alle sieben Jahr,
Noch nie ein treues Weib er fand."

Diese Worte singt sie mit einem fast übermäßigen Ritenuto und Piano, was manchem Philister Aergerniß erregen mag; allein sie erzielt dadurch, uns von der Innigkeit ihrer Empfindung in der Weise zu überzeugen, daß wir nach diesen Worten über ihr ferneres Handeln nicht im Unklaren bleiben können. Ihr Aufspringen vom Stuhle, nachdem die Mädchen den Refrain gesungen haben, und ihr begeisterter Ruf „Ich seis'', mit welchem sie in einen Hymnus ausbricht, erscheint nicht als etwas gänzlich Unvorbereitetes, sondern nur als eine Consequenz.

Es folgt nun die Scene zwischen Senta und dem herbeigekommenen Erik, die sich, wie bekannt, bis dahin abwickelt, daß Erik auf Sentas von der D.-M. mit unbeschreiblicher Wehmuth accentuirte Worte:

„Ach, was die Ruh ihm ewig nahm,
Wie schneidend Weh durchs Herz mir bricht!"

gemahnt wird, ihr seinen Traum zu erzählen.

Das Spiel der Künstlerin während der Erzählung dieses Traumes gehört zu dem Meisterhaftesten und Großartigsten, was wir je im Fache der tragischen Darstellungskunst zu bewundern Gelegenheit hatten. In dieser Scene kann die dichterische Absicht nicht künstlerischer, nicht vollendeter zur Anschauung gebracht werden, als es durch Frau D.-M. geschieht. Wer wollte diese beredte Gebärdensprache durch Worte wiederzugeben versuchen? Wer könnte durch Worte eine Schilderung geben von den schmerzlich krampfhaften Zuckungen der Gesichtsmuskeln, von dem schwärmerischen Senken und Heben der Augenlider, von der wundervollen Art, wie sich das ihres ganzen Seins bemächtigende Gefühl, welches ihr im magnetischen Hellsehen ihren Opferberuf ahnungsvoll verkündigt, nach und nach entwickelt, wie sie, um die Erzählung gleichsam abzukürzen und zum Schlusse derselben zu gelangen, ihre rhapsodisch dreingeworfenen Worte: „Der Andre?'' — „Der düstre Blick'' — „Und ich?'' — „Er hub mich auf'' — „Und dann?'' — hinhaucht, um schließlich in jenen begeisterten, Erik aber zur Verzweiflung treibenden Ruf auszubrechen:

„Er sucht mich auf! Ich muß ihn sehn!
Mit ihm muß ich zu Grunde gehn!"

Diese Scene muß man von ihr sehen. Sie bildet nach unserem Dafürhalten den Glanzpunct in der ganzen Charakterentwickelung Sentas. Die Scene ist von der ergreifendsten Wahrheit, und der „Schrei der Ueberraschung'', den sie beim Eintreten Dalands und des Holländers ausstößt, der diese Scene gleichsam abschließt und eine andere einleitet, kann nur Demjenigen über die Grenzen des Schönen hinausgegangen scheinen, welcher der verrotteten Anschauung huldigt, daß dramatische Wahrheit und Schönheit Gegensätze seien, und der bei Allem, was nicht in seine Schönheitsschablone hineinpaßt, in ästhetische Entrüstung geräth.

In der nun folgenden Scene zwischen Daland, dem Holländer und Senta, sowie in der nächsten zwischen dem Holländer und Senta hält sich Frau D.-M. streng an Wagner's Vorzeichnungen. Sie wendet, während Daland mit ihr spricht, kein Auge vom Holländer ab, folgt jeder seiner Bewegungen mit der gespanntesten Aufmerksamkeit; wie dieser sich nach und nach langsam auf den Vordergrund der Bühne begiebt, thut auch sie dasselbe, welche „Spannung" — um eine Bezeichnung des früh verstorbenen F. F. Weber zu gebrauchen — sich durch Vermittelung des großen Duettes beiderseits „entladet."

Hervorzuheben haben wir in dieser Scene nur als besondere Momente die starke Betonung, welche die Künstlerin auf die Worte: „O welche Leiden?'', ferner auf die Worte ihres Gelöbnisses legt: „In meines Herzens höchster Reine" u. s. w.

Wir sehen Senta nur noch zum Schlusse der Oper wieder. Hier haben wir nun Gelegenheit zu beobachten, wie Frau D.-M. das von Wagner nach unserer Ansicht offen gelassene Problem zu lösen versucht. Sie ist eine Senta, welche für Erik, wie wir uns anderen Orts ausgesprochen, blos ein Gefühl der Theilnahme, der zärtlichen Freundschaft hegt. Eriks Vorwürfe sucht sie abzuwehren; als dieser sie aber an ein Gelöbniß ewiger Treue zu erinnern sucht, von dem Senta Nichts weiß, und er mit Schmerz fragt:

„Senta, o Senta, läugnest du?"

da schlingt sie, von schmerzlichem Gefühle ergriffen, ihren Arm um seinen Nacken und verbleibt in dieser Stellung während der ganzen Cavatine des Erik. Wir bemerken ausdrücklich, daß diese Art von Umarmung von Wagner nicht vorgezeichnet ist; und man könnte sich leicht veranlaßt fühlen, der Künstlerin hier einen Vorwurf zu machen, daß sie etwa mit ihrer eigenen Auffassung in Widerspruch geriethe. Allein wir sind entschieden anderer Meinung und finden in der Auffassung der D.-M. die größte künstlerische Einheit trotz des scheinbaren Widerspruches. Die Art und Weise, wie sie ihren Arm um Eriks Nacken legt, der schmerzliche, mitleidsvolle Blick, mit dem sie ihn dabei ansieht, lassen uns wenigstens keinen Zweifel darüber aufkommen, daß in dieser Umarmung nicht etwa ein Zugeständniß liege, wonach sie ihm wirklich „ew'ge Treue'' gelobt hätte; sondern wir finden vielmehr darin den höchsten Grad des Bedauerns für diesen unglücklichen Erik, dessen Unglück sie früher gar nicht berücksichtigte, und das sie nun erst zu fassen beginnt. Sie ist schmerzlich berührt von Eriks Täuschung, der er sich so gänzlich hingegeben. Frau D.-M. giebt uns also keine Senta, die den Erik liebt, sondern eine Senta, welche begreift, wie sie von ihm geliebt wird; eine Senta, welche erkennt, daß sie zwischen zwei Menschen in die Mitte gestellt ist, die Beide höchst unglücklich sind, die Beide nur durch sie von ihrem Unglück befreit werden können; eine Senta, welche zugleich auch das Bewußtsein hat, daß sie Beide zugleich nicht erlösen, sondern den Einen dem Andern opfern muß. Auf diese Weise sucht sie in ihre Darstellung künstlerische Einheit zu bringen und löst in genialster Weise eine Aufgabe, wie wir ihr in der dramatischen Literatur kaum eine zweite, gleich schwierige an die Seite zu setzen wüßten.

(Schluß folgt.)

Die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar.

Rückblicke und Schlußbetrachtung
von
Richard Pohl.

(Fortsetzung.)

Nicht minder dankbar ist der eifrigen Mitwirkung jenes großen Kreises gesangeskundiger Dilettanten und Dilettantinnen zu gedenken, welcher, aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzt, sich zu einem so imponirenden Ganzen zusammenschloß, einem Sängerchor, wie er nur bei großen Musikfesten zu finden ist, und in Weimar factisch noch nie gehört wurde. Die Betheiligung des Riedel'schen Vereins aus Leipzig, welche für die Gesammtwirkung natürlich von überwiegendem Einfluß sein mußte, war geradezu ein musikalisches Ereigniß zu nennen. — Ueber Werth und Bedeutung dieses Vereines für die künstlerische Pflege der Vocalmusik aller Zeiten und Richtungen ist in diesen Blättern, wie anderwärts, schon so vielfach und so anerkennend gesprochen worden, daß wir hier nur die Bestätigung dieser Urtheile hinzufügen können, die wir aus dem Munde so vieler Künstler vernahmen, welche in Weimar zum ersten Male Gelegenheit hatten, sich persönlich von diesen nun bereits berühmt gewordenen Leistungen zu überzeugen. Reinheit der Intonation, Präcision im Ensemble, rhythmische Schärfe, Feinheit des Vortrags, künstlerische Vertheilung von Licht und Schatten, musikalische Empfindung, verbunden mit einer unermüdlichen Ausdauer, kennzeichnen diese Vorträge, welche dem Dirigenten wie den Mitgliedern zu gleicher Ehre gereichen. Bis jetzt hatte man aber nur in Leipzig selbst Gelegenheit zu den hierdurch gebotenen musikalischen Genüssen gehabt. Deshalb mußte die Zusage des Vereins, in seiner Gesammtheit und unter seinem eigenen Director bei dem Weimarer Feste mitzuwirken, uns mit hoher Freude und gerechtem Stolz erfüllen, um so mehr, als ein solches „Gesammtgastspiel", in Norddeutschland wenigstens, bis jetzt einzig in seiner Art dasteht. Männerchöre sind wol schon öfters auf diese Weise von einem Ort zum andern gewandert, aber gemischte Chöre noch nicht. Die Unterstützung, welche bei den rheinischen und schweizer Musikfesten benachbarte Orte und befreundete Vereine sich gegenseitig leisten, gehört allerdings in die gleiche Kategorie; aber wir bezweifeln, daß ein Verein von solcher numerischer Ausdehnung, als geschlossenes Ganze, schon irgendwo gastirt hat. Zu dem Riedel'schen Vereine gesellten sich noch in Weimar der Montag'sche Gesangverein mit dem Seminarchor, die Liedertafel und der großherzogl. Hofopernchor, sowie Mitglieder der akademischen Liedertafel zu Jena und eine Anzahl kunstgeübter Dilettanten aus Weimar und den benachbarten Orten, welche ihre Mitwirkung freiwillig anboten und mit dankenswerthem Eifer zum Gelingen des Ganzen beitrugen. Selbst Solosängerinnen, wie Frl. Emilie Genast und Frau Minna Wettig, verschmähten nicht, in den Chören mitzuwirken, und gaben hierdurch rühmliches Zeugniß von dem einheitlichen und ächt künstlerischen Geiste, welcher die Leistungen jener Festtage kennzeichnete.

Es ist hier wol der Ort, zugleich des gastfreundlichen Entgegenkommens jener Einwohner Weimars anerkennend zu gedenken, welche, einer vom engeren Festcomité ergangenen Aufforderung bereitwillig Folge leistend, durch freiwillige Aufnahme von Sängergästen und Tonkünstlern das Unternehmen wesentlich förderten; sowie auch der aufopfernden Thätigkeit des hierorts unter dem Vorsitz Liszt's gebildeten Festcomité selbst. — Der General-Intendant v. Dingelstedt war durch Geschäftsreisen an der Anwesenheit während der Festtage verhindert; der ihn stellvertretende Rath Jacobi hatte jedoch die amtliche Leitung am großherzogl. Hoftheater, dessen geschäftliche Vertretung im Bureau sowie die Organisation und Controle des Rechnungswesens, unter Beihülfe des Cassenpersonals, 2c. freundlichst übernommen. Bei Erörterung der Localfragen sowie zur Förderung der Quartierangelegenheit, welche, wie schon früher erwähnt, durch Kaufmann Lichtenstein verwaltet wurde, stand der Oberbürgermeister der Stadt, W. Bock, dem Comité mit größter Zuvorkommenheit hülfreich zur Seite. Das Arrangement des Festessens und der sonstigen geselligen Einrichtungen hatten die HH. Buchhändler Carl Voigt (vom Landes-Industrie-Comptoir) und Schulrath Dr. Lauckhard übernommen, wobei mit besonderem Danke hervorzuheben ist, daß der Vorstand der hiesigen Erholungsgesellschaft seine sämmtlichen Gesellschaftslocale dem Comité zur freien Verfügung stellte, wodurch es allein möglich wurde, ein so glänzendes Festessen herzustellen, wie es am Abend des 5. August im neuen Saale der Erholung (dem größten in Weimar) stattfand. Auch die musikalische Matinée am 8. August konnte in diesen geschmackvoll decorirten Räumen stattfinden. Bei dem musikalischen Theil des Festes standen die HH. Musik-Dir. Stör, Lassen und Montag in der Direction, sowie der Hofopernsänger Hr. Carl Götze in der Leitung der Chorproben Liszt thätig zur Seite; mit den technischen Dispositionen und der Vertheilung der zahlreichen musikalischen Kräfte, sowie mit der Einrichtung der Ausstellung musikalischer Instrumente war Hr. Musik-Dir. Stör speciell betraut. Bei den Bureauarbeiten und dem Empfang der Fremden ist der freundlichsten Unterstützung des oldenburgischen Hoflectors Hrn. Emil Palleske, sowie der thätigen Beihülfe der HH. Cantor A. Gottschalg und Hoftheater-Inspicient Koch noch mit besonderem Danke zu gedenken; endlich ist die Bereitwilligkeit hervorzuheben, mit welcher Hr. Oberappellations-Gerichtssecretär Dr. Gille sich der Protokollführung bei den Versammlungen unterzog.

Wenn nun trotz des thätigen Ineinandergreifens und ächt collegialischen Zusammenwirkens so vieler ausgezeichneter Kräfte im Einzelnen hin und wieder vielleicht ein kleiner Verstoß begangen wurde, auch wol einige unbedeutende Versehen vorgekommen sein mögen, so war der Grund dafür lediglich in den über alle Berechnung hinaus wachsenden Dimensionen des Festes zu suchen. Die Erfahrungen von früheren ähnlichen Festen konnten hier nicht ausreichen; schließlich genügten nicht einmal die zahlreichen disponiblen Kräfte zur Bewältigung aller vorliegenden Arbeiten; auch war die Unbekanntschaft der mit den übernommenen Ehrenämtern verbundenen Pflichten gebührend in Anschlag zu bringen. Trotzdem dürfen wir jedoch auch auf diesen geschäftlichen Theil des Festes mit gerechter Befriedigung zurückblicken; die gewonnenen Erfahrungen werden bei den künftigen Festen benutzt werden, und dem allseitigen Gelingen derselben sicher zu Gute kommen.

Auf zwei wichtige Puncte möchten wir schon jetzt aufmerksam machen. Wenn bei den Versammlungen von 1859 und 1861 der freie Eintritt allen sich meldenden Tonkünstlern offerirt werden konnte, so war dies nur möglich, weil beide Male ein hoher Kunstmäcen fördernd und unterstützend zur Seite stand, mithin die durch ein solches Fest erwachsenden großen Kosten durch außerordentliche Mittel gedeckt wurden. Bei den späteren Versammlungen dürften aber solche günstige Umstände sich höchstens ausnahmsweise, sicher aber nicht regelmäßig wiederholen; im Allgemeinen wird von nun an die Casse

des Musikvereins für die Kosten einzustehen haben, weil nunmehr der Musikverein als Veranstalter der folgenden Versammlungen und Musikfeste auftritt. Deshalb wird bei denselben folgerecht auch nur den Vereinsmitgliedern der freie Eintritt zu gewähren sein; alle übrigen sich betheiligenden Tonkünstler aber werden ein wenn auch ermäßigtes Eintrittsgeld in Form eines allgemeinen Beitrags zu den Festkosten zu zahlen haben, wie es bei Wanderversammlungen anderer Corporationen, und gegenwärtig auch bei den Männergesangsfesten allgemein üblich geworden ist. Hierdurch wird ein unvorbereiteter Andrang zu den Versammlungen vermieden und der Geschäftsgang ein geregelter, stets zu übersehender werden, da den Vereinsmitgliedern vorherige Anmeldung zur Pflicht gemacht werden kann.

Der zweite Punct betrifft die Dauer der künftigen Versammlungen. Wenn man übersieht, wie viel Sehens- und Hörenswerthes den anwesenden Tonkünstlern geboten wurde: drei Festconcerte nebst drei Generalproben; eine Kammermusik-Matinée und eine Extra-Kirchenaufführung; drei Sitzungen der Tonkünstler und eine Vorlesung; ein Festessen, nebst verschiedenen anderen geselligen Vereinigungen; eine Ausstellung musikalischer Instrumente, und schließlich der Besuch aller Sehenswürdigkeiten Weimars (die Dichterzimmer im großherzogl. Residenz-Schloß, das Tempelherrenhaus im Park, das Goethe- und Schillerhaus, die großherzogl. Bibliothek, die großherzogl. Kunstsammlung und die Dichterdenkmäler) — und wenn man bedenkt, daß hierfür nicht mehr als genau vier Tage (von Sonntag Mittag bis Donnerstag Mittag) Zeit gegeben war, so wird wol Jedermann zugestehen müssen, daß hiermit das Aeußerste geboten und geleistet war, was in einem so kurzen Zeitraume überhaupt nur vereinigt werden kann. Man war zu diesem Zusammendrängen der Genüsse aber aus Rücksicht auf so viele Mitwirkende und von weither gekommene Fremde gezwungen, welchen ein längerer Aufenthalt (der ohnehin mit wachsenden Kosten für den Einzelnen verbunden ist) schwer, wenn nicht unmöglich war. Eine unausbleibliche Folge hiervon war jedoch, daß die Kräfte der Mitwirkenden ebenso sehr angestrengt, als anderntheils ihre Erholungsstunden beschränkt werden mußten; daß ferner das auf die Stunde berechnete Programm nicht immer pünctlich eingehalten werden konnte, weil Zeitverschiebungen erforderlich wurden; daß endlich mit der Abnahme der Genußfähigkeit auch eine Abnahme des Interesses, und somit der numerischen Theilnahme an den Berathungen nothwendiger Weise eintreten mußte. Bei gewöhnlichen Musikfesten, wo die ganze disponible Zeit lediglich den Aufführungen (gewöhnlich drei) gewidmet werden kann, ist eine Dauer von vier Tagen wol ausreichend; wenn aber dazwischen noch Berathungen und Vorlesungen stattfinden, bei welchen dasselbe Publicum anwesend sein soll, welches auch bei allen Aufführungen theils mitwirkend, theils als Hörer sich betheiligen will, so ist für die Folge erforderlich, daß für die Tonkünstler-Versammlungen derselbe Zeitraum festgesetzt wird, den auch die Versammlungen anderer wissenschaftlicher und Kunstvereine in Anspruch nehmen: eine volle Woche, welche zwischen den einzelnen Leistungen die erforderlichen Erholungspausen gewährt.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Hannover.

Hannover hat sich lange Zeit nicht in Ihren Blättern vernehmen lassen. Geschieht hier etwa so wenig im Reiche der Kunst? Hier, wo ein Künstler wie Joachim thront? Gewiß, unsere Abonnementconcerte sind unter Joachim's Leitung zu einer mächtigen Entwickelung gediehen, zu einer solchen Entwickelung, daß man es in diesem letzten Jahre wagen durfte, mehrere Concerte ohne allen und jeden Gesang stattfinden zu lassen, ohne darum den Besuch geschmälert zu sehen. Hier haben Sie z. B. das Programm des siebenten Concertes: Suite für Orchester von Joh. Seb. Bach, Concert für Violine von Beethoven (Joachim), Ouverture zu „Der Beherrscher der Geister" von Weber, Rondino für acht Blasinstrumente von Beethoven, Symphonie (Es dur) von Haydn. Bei einem solchen — für uns freilich ausgezeichneten — Programme ein großes, ein bis zum Ende aufmerksam lauschendes Publicum in der Stadt Hannover! Wer Hannover nun von früher her kennt, wird es ein Wunder nennen. Und dies Wunder hat, das müssen wir offen gestehen, unter Beihülfe des kunstgesinnten bereitwilligen Orchesters und einer gesunden Kritik, vorzugsweise, ja fast allein Joachim mit seinem glanzvollen Beispiel, mit seiner Begeisterung, Energie und Aufopferungsfähigkeit gewirkt. Es ist in der That etwas Seltenes, daß ein junger Mann, wie Joachim bei seiner Ankunft hier war, trotz aller Cabalen, Vorurtheile, entgegenstehender Gewohnheiten und Ansichten, trotz Neides und Anfechtung von höherer und gleicher Stelle, fast alleinstehend und nur gestützt von einigen gleichgesinnten Freunden, den Muth und die Hoffnung nicht verlor; sondern sich durcharbeitete, die musikalische Welt nach und nach mit sich fortriß, so daß sie ihm zuletzt willig und mit Freuden folgte, was namentlich von den Orchesterleistungen in den Abonnementconcerten gilt. Wissen Sie aber, warum wir in den letzten Jahren so viele Concerte ohne Gesang gehabt haben? Es war schon oft genug in diesen Concerten von dem Sängerpersonal unserer Hofbühne herzlich schlecht gesungen worden, und wer kann denn von den jetzigen Opernsängern überhaupt noch durchschnittlich guten Concertgesang erwarten! Aber in dem einen der ersten Concerte der letzten Saison, und noch dazu als fremder Besuch bei Hofe war, wurde von einer übrigens als Sängerin Wagner'scher Opern sehr beliebten Künstlerin eine classische Arie so sehr in Grund und Boden verunglimpft, daß der König beschloß, vorerst solle nur ausgezeichneten Gesangskräften der Eintritt in die Concerthalle geöffnet sein. Und wir meinen, er hat Recht daran gethan.

Um nun hier sogleich auf unsere Opernzustände zu kommen, so lassen sie sich kurzweg als „Sodom und Gomorrha" bezeichnen; obgleich wir gute Kräfte gehabt haben und noch haben. Ueber Hrn. Niemann etwas zu sagen, möchte überflüssig erscheinen; wir wollen nur erwähnen, daß, wenn seine Stimmmittel nach der Rückkehr von Paris auch etwas fatiguirt erschienen, es doch überraschen mußte, daß er bezüglich der eigentlichen absoluten Gesangskunst in Paris unverkennbar bedeutende Fortschritte gemacht, auch in der Feinheit und Eleganz des Spiels und Gesangs merklich gewonnen hat. In Hrn. Dr. Gung aus Wien haben wir für den lyrischen Tenor eine gute Acquisition gemacht. Desgleichen an Hrn. Zottmayr aus Hamburg als Bariton, welcher an des kunstgebildeten Hrn. Degele Stelle getreten. Nimmt man dazu Hrn. Schott als tiefen Baß, der leider nur gar zu oft Athem holt, ferner die HH. Zottmayr und Waldmann als Tenore, Haas, Lei-

nauer und Otto als Nebenbassisten, Düffke und Berend als Buffi, so setzt sich daraus ein an und für sich sehr ausreichendes Personal zusammen. In der Damenwelt sind einige weniger gute Veränderungen eingetreten. Unsere unübertreffliche Coloratursängerin Frl. Geisthardt hat uns verlassen, und der Ersatz derselben ist sehr schwierig. Ein Frl. Ubrich soll sie freilich ersetzen, allein bei aller Grazie in Ausdruck und Spiel mangelt ihr an einer vollendeten Technik doch noch zu viel, um Frl. Geisthardt wirklich ersetzen zu können. Die frühere Zierde unserer Oper, Frau Nottes, hat im letzten Winter nach langen furchtbaren Leiden das Zeitliche gesegnet. In den letzten Jahren sollte Frau Michaelis-Nimbs ihre Stelle ausfüllen, und sie that es in vielen Rollen mit Erfolg; im Allgemeinen jedoch fehlte ihr harmonische Durchbildung und Ebenmaß im Gesange. Sie hat uns mit der letzten Saison verlassen, und für sie sind Frau Ferrari aus Wien und Frl. Müller aus Stettin eingetreten. Frau Ferrari ist im italienischen Genre sehr zu Hause, allein wir befürchten, sonst nicht viel an ihr zu haben. Frl. Müller, die bei ihrem Gastspiel wegen Lieblichkeit der Stimme sowie Einfachheit und Natürlichkeit des Vortrags sehr gefiel, hat sich seit ihrem Engagement zu ihren Ungunsten verändert; namentlich sucht sie alle die Unarten nachzuahmen, wodurch hier in den letzten Jahren Sängerinnen zum Nachtheil der Kunst leider sehr häufig dem großen und hohen Publicum gefallen haben. So ist denn das eigentlich tragische Fach so gut wie verwaist; denn Frau Caggiati, früher Frl. Tettelbach, ist zwar eine sehr achtungswerthe brauchbare Größe, kann jedoch den berechtigten Ansprüchen an das tragische Fach ebenfalls nicht in allem Maaße genügen. Frl. Orth als Alt ist anerkennenswerth. Frl. Held mit ihrer kleinsten aller kleinen Stimmen ist im Vaudeville und auch in manchen Opernrollen, wie als Page u. s. w., brauchbar, wie denn auch Frau Gned für alte Partien noch immer vortrefflich ist. Immerhin läßt sich auch dem weiblichen Personal im Durchschnitt das Prädicat „gut" ertheilen. Nehmen Sie nun dazu noch einen unter Leitung des Chordirector Langer trefflich eingeschulten Chor und ein Orchester ersten Ranges, endlich zwei tüchtige Dirigenten, wie die beiden Capell-M. Fischer und Scholz, so müßte sich wol etwas Tüchtiges herstellen lassen; und doch haben wir verhältnißmäßig nur sehr wenige gelungene Opernvorstellungen. Es geht keine einheitliche Idee durch das Ganze, jedes Einzelne ist Fragment und Stückwerk. Aber wie ist das auch anders möglich, wenn dem Individualismus mit aller seiner Willkür das weiteste Feld zur Entfaltung geboten wird! Ein sehr beklagenswerther Umstand ist ferner, daß seit einigen Jahren Marschner, der auch gegenwärtig schwer erkrankt darniederliegt, wegen Augenschwäche die Direction der Oper niedergelegt hat. Wir mögen nun zwar seine technische Direction in den letzten Zeiten seines Wirkens nicht besonders loben, weil er eben die Partituren nicht mehr deutlich zu lesen vermochte, allein die Autorität, das Gewicht des großen Künstlers, der so unwiderstehlich auf die Ausübenden wirkte, ist mit ihm von unserer Operndirection gewichen; und so sehr wir auch das eigentlich technische Directionstalent der HH. Fischer und Scholz hochschätzen, und so wenig wir ihnen daraus einen Vorwurf machen wollen, daß ihnen die Natur in anderen Beziehungen nicht größere Gaben verliehen hat, so müssen wir doch bekennen, jenes Ausscheiden des großen Meisters hat unserer Oper allen Glanz und alle Glorie genommen. Wir sind auf den Sand gesetzt und erhalten uns vorläufig nur durch Brillantfeuer.

Unser Hof- und Schloßkirchenchor hat unter Leitung der HH. Capell-M. Wehner und Musik-Dir. O. H. Lange sehr erfreuliche Fortschritte gemacht. Im letzten Winter, sowie bei der hiesigen 18. Gustav-Adolph-Versammlung hat derselbe Concerte gegeben, in welchen ältere Musikstücke mit großer Vollendung vorgetragen wurden. Der Vortrag beim Gottesdienste selbst läßt allerdings, namentlich in der Reinheit der Intonation, häufiger zu wünschen übrig.

Der hiesige Künstlerverein hat in den letzten Jahren fast seine ganze musikalische Bedeutung verloren, nachdem er mehrere Jahre hindurch durch seine Montagsabende eine gewisse Berühmtheit erlangt hatte. Neid, Eifersucht und Intrigue und der schlechte Wille einiger Coterien scheinen zu dieser Zerstörung besonders mitgewirkt zu haben. Hoffen wir, daß sich einige der bedeutenderen künstlerischen und dilettantischen Kräfte wiederum zusammenthun, um, unbeirrt von solchen Parteileidenschaften, wie in früherer Weise ein hohes reines Ziel zu verfolgen.

Die Singakademie könnte unter Leitung des Capell-M. Scholz gewiß Tüchtiges leisten, wenn nur die Betheiligung des männlichen Personals eine größere wäre. Allein auch hier sind musikalisch unbedeutende Intriguanten unablässig bemüht, den besseren Kräften ihr Wirken möglichst zu erschweren. In unserer kleinen Stadt Hannover ist für jene Art Geister leider noch immer eine zu offene Stätte, von der es heißt;

> Ich bin der Geist, der stets verneint!
> Und das mit Recht: denn Alles, was entsteht,
> Ist werth, daß es zu Grunde geht;
> Drum besser wärs, daß Nichts entstünde.

ff.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Am 22. d. Mts. producirte sich ein junger, auf dem hiesigen Conservatorium gebildeter Künstler, Hr. G. Ad. Thomas, in einem Concerte in der Thomaskirche als Orgelvirtuos. Orgelconcerte gehören bekanntlich zu den selteneren musikalischen Vorkommnissen, wie denn auch vorzügliche und hervorragende Kunstleistungen auf diesem Instrumente nicht eben massenhaft und alltäglich gefunden werden. Das vortrefflich zusammengestellte Programm brachte für Orgel Toccata und Fuge (D moll) von Seb. Bach, Phantasie und Fuge (A moll) von E. F. Richter, Sonate (F moll) von Mendelssohn und Phantasie und Fuge (G moll) von Bach. Die Zwischenpausen wurden ausgefüllt durch Gesänge für gemischten Chor, deren Ausführung der Gesangverein „Ossian" unter Riedel's Leitung freundlichst übernommen hatte. Die Gesangspiecen waren: Choral von Seb. Bach „Ach Herr, laß dein lieb Engelein", Salve Regina von M. Hauptmann und Choral „Die Sünd macht Leid" von Bach. — Hr. Thomas hat mit seinem ersten öffentlichen Auftreten sich sehr vortheilhaft in die musikalische Welt eingeführt und dem Publicum Leistungen geboten, die wir ohne alle einschränkenden Clauseln als wirklich überraschende Kunstleistungen registriren und die für seine fernere sicherlich erfolgreiche Entwickelung als Orgelkünstler volle Gewähr geben. Hr. Thomas

entledigte sich seiner nicht leichten Aufgaben nicht allein mit vollständig sicherer Beherrschung der Technik, die alle Schwierigkeiten mit spielender Anmuth zu bewältigen weiß; sondern er bewies auch, hinsichtlich der Art und Weise der Wiedergabe sämmtlicher Tonwerke (von denen uns nächst Bach's urgewaltigen Schöpfungen E. F. Richter's „Phantasie und Fuge“ bedeutsam erschien), seines Verständniß der Meister und künstlerische Solidität. Das Spiel verlor auch bei den in polyphoner Verschlingung dahineilenden Stimmmassen Nichts von jener durchsichtigen Klarheit und Reinheit, die allein das Verfolgen der einzelnen Stimmen ermöglicht (ein Lesen mit den Ohren) und die dominirenden Gedanken von dem ausfüllenden oder begleitenden Figurenwerke stets genau erkennen und unterscheiden läßt. Nicht minder Tüchtiges und Anerkennenswerthes leistete Hr. Thomas in der Kunst des Registrirens, und zwar ebensowol in dynamischer Beziehung, als auch rücksichtlich der Registermischung, wodurch er prächtige Effecte erzielte und den orchestralen Charakter des Riesen unter den Instrumenten zu voller Geltung zu bringen wußte. Die Ausführung der Registratur hatten die HH. Faltin und Neubner, Schüler des Conservatoriums, übernommen. Die vorzüglichen Leistungen des jungen Concertgebers, denen wir Anerkennung in weitesten Kreisen wünschen, geben zugleich Beweis, daß der Orgelunterricht am hiesigen Conservatorium in E. F. Richter einen sehr tüchtigen Vertreter hat. — Störend wirkte die Orgel — um dies beiläufig nicht unerwähnt zu lassen — durch mehrere Register, die in eine fast unerträgliche Verstimmung gerathen sind und durch ihr klägliches Schnarren und Stöhnen um endliche Abhülfe zu bitten scheinen. Schließlich werde auch des verstimmten Soprans gedacht, der in seiner vierteltönig niederschwebenden Intonation mit einer wahrhaft verzweifelten Energie beharrte. G. R.

Berlin. Die königl. Oper brachte uns in voriger Woche, neu einstudirt und in neuer Besetzung, die Auber'sche Oper „Die Braut“. Die weiblichen Rollen vertraten die Damen: Harriers-Wippern, Münster (Putzmacherinnen), Gey (Modehändlerin), und die männlichen Rollen waren mit den HH. Woworsky, Krüger und Salomon besetzt. Frau Harriers-Wippern repräsentirte durch Spiel und Gesang die Putzmacherin Henriette auf das Treffendste. Dies war um so leichter, da die Auber'sche Musik mehr Coquetterie, täuschenden Putz als wirkliche Schönheit enthält; und so konnten die Putzmacherinnen Henriette und Nanny wie die Modehändlerin Madame Cravatte sich vortrefflich ihrer unächten Modewaaren entledigen. Kenntniß der eigentlichen, schöpferischen Kunst dürfen wir bei den Auber'schen Opern wol nicht suchen, obgleich nicht zu leugnen ist, daß der Componist mit einer gewissen Finesse, ja zuweilen mit Esprit niedrige Sphären zu charakterisiren versteht. — Wie gewaltig anders zündete dagegen R. Wagner's geistdurchdachter „Lohengrin“ beim Publicum des vollbesetzten Opernhauses. Warum sollte man nicht endlich auch hier an geweihter Kunststätte überwältigt werden von der unglaublichen Kühnheit des Wagner'sche Styls, der, die altclassische Form in sich bergend und schließend, selbst frühere Reactionaire zu Proselyten und Enthusiasten machte. Wir erinnern uns kaum, je einer so guten Lohengrin-Aufführung hier beigewohnt zu haben. Der Lohengrin des Hrn. Formes war in gesanglicher und dramatischer Beziehung fast vollendet. Wir wüßten in der That nicht, mit welcher anderen Gestaltungskraft man Wort und Ton treffender und vollständiger durchdringen könnte! Hr. Betz als Telramund und Hr. Fricke als König Heinrich waren würdige Vertreter ihrer Rollen. Der Elsa der Frau Harriers-Wippern sah man es an, daß deren Repräsentantin innerlich erfüllt war von ihrer schwierigen Aufgabe. In Bezug auf poetische Wiedergabe und künstlerische Reproduction übertraf sich heute die gefeierte Sängerin mit ihrer schönen, frischen und weitausgebenden Stimme. War und ist für die Ortrud wol Frau Jachmann-Wagner das unerreichte Prototyp, so glänzte Frl. De Ahna weniger als Darstellerin, als mehr durch ihr Stimmmaterial in dieser Rolle. Hierbei wollen wir zugleich bemerken, daß Frau Jachmann-Wagner am 18. d. M. noch einmal als Orpheus in Gluck's Oper auftreten wird, um sich dann als Schauspielerin zu versuchen. Reussirt sie auch hierin, was kaum zu bezweifeln ist, dann tritt sie von der Oper ab und geht zum Schauspiel über. Im ungünstigsten Falle zieht sie sich auf ihr Gut Trutenau bei Königsberg zurück, ihre Künstlerlaufbahn mit dem Orpheus beschließend. — Frau Braunhofer-Masius, die wir nicht nur für ängstlich, sondern auch für krank halten, hat nun doch auf ein Jahr ein Engagement bei unserer Hofbühne erhalten. Während dieser Zeit theilen sich, nach dem Abgange der Frau Herrenburg-Tuczek, Frl. Lucca und die Damen Harriers-Wippern und Braunhofer-Masius in die Rollen der Abgetretenen. Auch Hr. Zschiesche, unser goldener Jubilar, verläßt mit dem 1. October unsere Hofbühne. Die HH. Krause, Fricke u. s. w. werden seine Rollen mit übernehmen. — In der Friedrich-Wilhelmstadt bleibt Hr. Wachtel noch der angebetete und auserwählte Liebling der Berliner. Diesen Baalsdienst verstehen wir eigentlich insofern nicht, als Hr. Wachtel in der „Weißen Dame“ (George Brown) neben bedeutend Künstlerischem doch auch mehrfach Naturwüchsiges und Unfertiges zu Tage förderte. Zu Letzterem zählen wir die öftere schwankende Intonation, die häufig unklare und verwischte Coloratur u. s. w. Gesang und Spiel blieben deshalb bei uns wenigstens ohne sympathische Wirkung. Dessenungeachtet ist Hr. Wachtel ein excellenter Zugvogel, und Hr. Deichmann macht mit ihm und durch ihn die glänzendsten Geschäfte. Vom 1. Januar ab verändert der ungefiederte Sänger seinen Aufenthalt, indem die Direction des hiesigen Victoria-Theaters sich seines verführerischen Wachtelschlages vergewissert hat. Vielleicht kann durch diesen Schlag das schöne Victoria-Theater aus dem Laboriren zu einem dauernden Kunstleben kommen. Th. Rode.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die „Montags-Zeitung“ meldet Liszt's Ankunft in Berlin.

Frl. Adelheid Günther, bisher in Breslau engagirt, ist in Rotterdam nach dem „Courant“ mit allgemeinstem Enthusiasmus aufgenommen worden. Warum, müssen wir fragen, lassen aber unsere deutschen Theaterdirectionen eine Künstlerin wie Frl. Günther sich entgehen?

Frl. Hansmann, eine Schülerin von Duprez in Paris, hat sich nach der „Pariser Zeitung“ eben nach Deutschland zurückbegeben, um ein Engagement am Lübecker Stadttheater mit fünftausend Thalern für sieben Monate anzutreten. Sie soll im Besitz einer prachtvollen Sopranstimme sein, die bis zum f hinaufgeht.

Musikfeste, Aufführungen. Roger gab dieser Tage in der Opéra comique sein Benefiz mit einem für Paris höchst merkwürdigen Programme. Als Hauptnummern desselben bemerkte man die Ouverture zum „Tannhäuser“ und die große Arie Tannhäusers, welche beide mit ganz außergewöhnlichem Beifalle aufgenommen wurden. Nach Privatnachrichten, die uns zugehen, findet überhaupt selten ein größeres Concert in Paris statt, ohne daß dessen Programm einzelne Nummern aus „Tannhäuser“ enthält.

Der Verein für classische Kirchenmusik in Stuttgart brachte am 10. d. Mts. Händel's „Saul“ zur Aufführung.

Neue und neueinstudirte Opern. Das Théâtre lyrique in Paris wird außer den bereits in Nr. 11 von uns erwähnten deutschen Opern während dieses Winters noch Nicolai's „Lustige Weiber von Windsor“ in sein Repertoire aufnehmen.

Preisausschreiben. Hr. M. Ernst, Director des Stadttheaters zu Würzburg, macht unter dem 5. d. Mts. bekannt: „Zur bevorstehenden Aufführung des Trauerspiels „Spartacus“, von J. de Sechelles, am Stadttheater zu Würzburg werden zwei Preise, jeder von 100 Gulden Rhn., für die dem Autor entsprechende musikalische Composition der beiden Chöre im zweiten und fünften Act (Schwur der Germanen, und Gesang der germanischen Frauen) ausgesetzt. Die resp. Componisten, welche gesonnen sind, eine Composition zu liefern (Termin bis 1. December 1861), erhalten ein gedrucktes Exemplar des Stückes zugesendet.“

Todesfälle. Am 3. d. Mts. verschied im 76. Lebensjahre Sophie Gertrud Goria, die einstmals hochgefeierte Sängerin an der italienischen Oper Napoleon's I.

In Stockholm starb der frühere Hofcapell-M. Johann Frederik Berwald, 73 Jahre alt. Derselbe ist nicht zu verwechseln mit dem in diesen Blättern mehrfach besprochenen Componisten Franz Berwald.

Vermischtes.

Meyerbeer ist für die Krönungsfeierlichkeiten in Königsberg mit der Composition eines Festmarsches und eines Hymnus beauftragt worden, deren Aufführung er wie das Hofconcert in eigener Person leiten wird.

Intelligenz-Blatt.

Bei **Fr. Hofmeister** in *Leipzig* sind erschienen:

Haydn, Jos., Collection de Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, arrangés à 4 mains pour Piano par *F. X. Gleichauf*. Nr. 1—42. à 20 Ngr.

(Wird fortgesetzt.)

Soeben erschienen bei **C. F. W. Siegel** in *Leipzig* und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Abt, Fr., Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 207. Heft 1—2. à 15 Ngr.

———, Dieselben für Alt oder Bariton mit Pianoforte. Heft 1—2. à 15 Ngr.

Dittrich, Fr., 24 Lieder etc. f. d. Guitarre. Op. 2. Heft 1—2. à 10 Ngr.

Fahrbach, J., Stunden der Muse. Unterhaltungsstücke f. d. Guitarre. Op. 51. Heft 1—2. à 12½ Ngr.

Jungmann, A., Aeolsklänge. Impromptu f. Pfte. Op. 163. 17½ Ngr.

Kuhe, W., Fantaisie brillante sur des Airs russes p. Piano. Op. 74. 22½ Ngr.

Kuntze, C., Sechs komische Gesänge für vierst. Männerchor. Op. 80.
Nr. 1. Die schwere Wahl. Part. u. St. 25 Ngr.
Nr. 2. Die Ehestandsgebote. Part. u. St. 27½ Ngr.
Nr. 3. Wie's Einem gehen kann. Part. u. St. 26 Ngr.

Rietz, J., Concert-Arie. Op. 38. H. 1. Was ist mir? für Sopr. mit Orch. 2 Thlr. 7½ Ngr.

———, Dieselbe. Clavier-Auszug. 20 Ngr.

Schäffer, A., Drei komische Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Op. 94b. Nr. 2. 15 Ngr.

Spindler, Fr., Böhmische Volkslieder für Pfte. Op. 125. Nr. 2—3. à 20 Ngr.

———, Grazien und Amoretten. Salontänze für Pfte. Op. 127. Nr. 1—2. à 15—17½ Ngr.

Spohr, L., 33stes Quartett p. Viol. etc. Op. 152, arr. pour Piano à 4 ms. 2 Thlr.

Photographische Portraits berühmter Componisten in Visitenkartenformat.
Nr. 1. Ferd. David.
Nr. 2. M. Hauptmann.
Nr. 3. J. C. Lobe.
Nr. 4. J. Moscheles.
Nr. 5. C. Reinecke.
} à 10 Ngr.

Soeben erscheint und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen vorräthig:

Instructive melodische Tonstücke
für
das Pianoforte zu vier Händen
von
Heinrich Enckhausen.

Op. 84. 1. Heft.
Zweite verbesserte Auflage.
Pr. 15 Ngr.

☞ Das Erscheinen der zweiten Auflage bürgt für die Brauchbarkeit dieser Uebungsstücke am Besten.

Eisleben. **Kuhnt'sche Buchhandlung** (*E. Gräfenhan*).

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Mit Michaelis d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Donnerstag den 3. October d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hilfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. **Hauptmann,** Musikdirector und Organist **Richter,** Capellmeister **C. Reinecke,** Dr. **R. Papperitz,** Professor **Moscheles, L. Plaidy, E. F. Wenzel,** Concertmeister **F. David,** Concertmeister **R. Dreyschock, Ch. Davidoff** (Violoncell), **F. Herrmann, E. Röntgen,** Professor **Götze,** Dr. **F. Brendel** und **Mr. Vitale.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼jährlichen Terminen à 20 Thaler zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der innern Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeldlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im September 1861. **Das Directorium am Conservatorium der Musik.**

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von C. Merseburger in Leipzig.

Leipzig, den 4. October 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 15.

Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Aud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Luise Dustmann-Mayer

als Darstellerin Wagner'scher Frauen-Charaktere.

Von

Eduard Kulke.

(Schluß.)

Elisabeth.

Auf einem viel festeren, sichereren Boden befindet sich die Darstellerin dem Charakter der Elisabeth gegenüber. Diese Gestalt ist vom Dichter so gezeichnet, daß Zweifel, wie die oben in Bezug auf Senta ausgesprochenen, rein unmöglich sind. Elisabeth ist unter allen weiblichen Gestalten Wagner's — mit Ausnahme der mir nur der rein dichterischen Absicht nach bekannten Brunhilde — der idealste Charakter. Im Verein mit dieser Idealität steht Naivetät, Kindlichkeit, Reinheit des Gemüthes und eine gewaltige Energie. Dieser Complex von Eigenschaften bedingt bei der Darstellerin eine vorzügliche Befähigung, wenn sie uns diese Figur mit Ueberzeugungstreue wiederzugeben im Stande sein soll. Daß aber Frau Dustmann-Mayer diese Befähigung in einem sehr hohen Grade besitzt, dafür ist eben ihre Elisabeth im „Tannhäuser" ein glänzender Beweis.

Mit welchem Jubel begrüßt sie die Sängerhalle; wie bebt und zuckt Alles in ihr, den Raum endlich wieder zu betreten, den sie so lange gemieden. Und wie gipfelt sich, nach kurzer schüchterner Verwirrung bei Tannhäusers Eintreten, dieser Ausdruck zu einem wahren Hymnus, in welchen sie dann mit ihrem Geliebten ausbricht. Wie giebt die Künstlerin dies Alles wieder, wie wahr und wie schön. Dies gilt namentlich von ihrem Vortrage der Stelle: „Verzeiht, wenn ich nicht weiß, was ich beginne!" bis zum Schlusse derselben: „Heinrich, Heinrich, was thatet ihr mir an?" Diese letzten Worte spricht sie mit freudiger Wehmuth, mit schmerzlicher Lust; sie bilden eines der hervorragendsten Momente ihrer ganzen Leistung. Als ein weiteres solches Moment müssen wir weiterhin bezeichnen ihre Betonung der Worte: „Blick mir ins Auge, sprechen kann ich nicht" in der darauf folgenden Scene mit dem Landgrafen. Wie edel sind ihre Bewegungen und Geberden beim Einzug der edlen Gäste in die Wartburg, und dann erst beim eigentlichen Sängerkriege. Aus ihrem Auge strahlt eine Freude, eine Siegesgewißheit, die kein anderes Gefühl und keine anderen Gedanken aufkommen läßt, als daß ihr Geliebter den Preis davontragen müsse. Wie steigt aber ihre Furcht, wie gipfelt sich diese zur unnennbaren Angst, während sie dem Verlaufe dieser Wettgesänge mit gespannter Aufmerksamkeit folgt und als sie plötzlich von „ihm" mit einem „jähen Schlage" zerknickt wird. Aber nicht etwa durch hastige Bewegungen, sondern fast nur durch das Spiel ihres Gesichtsausdruckes deutet die Künstlerin die Regungen ihrer Seele an; bis ihre Leistung den Culminationspunct in dem Augenblicke erreicht, wo Alle auf Tannhäuser losstürzen und sie sich zwischen ihn und die auf ihn Anstürmenden wirft. Das ist nun wieder ein Moment, wo die Beschreibung viel zu schwach wird, nur ein geringes Bruchtheil des empfangenen Eindruckes wiederzugeben. Die Energie im entscheidenden Momente, diese zeigt uns die D.-M. in colossaler Größe, die sie, verbunden mit der freudigsten Opferwilligkeit, bis zum Actschlusse festhält.

Zerknirscht und zerknirschend zugleich, singt sie die Worte: „Seht mich, die Jungfrau, deren Blüthe" bis: „Ich fleh für ihn, ich flehe für sein Leben", und wendet sich dann, nachdem sie die über Tannhäuser hereingebrochene Gefahr für den Augenblick beschwichtigt zu haben glaubt, mit dem Gesichte ab von ihm, gegen die Stufen des Thrones, um erst jetzt die ganze Größe ihres Unglücks zu überdenken. Wie aber der Landgraf ihm „zur Rettung doch vor ewigem Verderben" einen Weg zeigt, da plötzlich leuchtet es auch in ihrer Seele wieder auf und, mit dem ausgestreckten Arm dahin weisend, woher der darauf erklingende Gesang der jungen Pilger vernehmbar wird, ist sie ein Bild voll sanfter Strenge und anmuthigster Würde.

Wir treffen sie im dritten Act nur noch im Gebete wieder. Ihr bebendes Forschen und Suchen nach des Geliebten Antlitz unter den Gesichtern der heimkehrenden Pilger mahnt uns an die Worte Bürger's:

> „Sie frug den Zug wol auf und ab,
> Sie frug nach allen Namen;
> Doch Keiner war, der Kundschaft gab,
> Von Allen, so da kamen."

Das nun folgende Gebet läßt uns aufrichtig beklagen, daß es nicht vollständig gesungen wird; aber dieser Erguß ihrer Seele hat ihr auch die Seelenruhe wiedergegeben. Die Künstlerin deutet dieses vollkommen entsprechend durch einige Bewegungen

an, mit denen sie Wolframs Angebot, sie zu begleiten, bestimmt abwehrt.

Betrachten wir nun noch einmal die Leistung im großen Ganzen, so müssen wir, obgleich sich die Darstellerin, der Rolle der Senta gegenüber, in dem Vortheile befand, daß sich ihr in Bezug auf die Auffassung des Charakters keine Schwierigkeiten, keine Zweifel entgegenstellten, die Elisabeth der D.-M. für kein geringeres Meisterwerk erklären als ihre Senta. Die Größe ihrer Elisabeth-Gestalt beruht eben in der treuen, wahrhaft künstlerischen Verwirklichung der dichterischen Absicht. Wie Wagner diese Elisabeth erschaut haben mag, so hat sie dieselbe auch erfaßt; und Das, was er, nach unserem Dafürhalten wenigstens, wollte, hat sie tief begriffen und künstlerisch wiedergegeben: gewiß das größte Verdienst, wenn man den wahren Zweck der Darstellung eines ächten Kunstwerkes im Auge hat.

Venus.

Ueber die Leistung der Frau D.-M. als Venus im „Tannhäuser" müssen wir uns kurz fassen. Am Wiener Hofoperntheater ist sie mit dieser Rolle nicht betraut; und wir sahen sie in derselben, wie bereits erwähnt, nur ein einziges Mal in Prag, da sie als Frl. Mayer noch die Perle der dortigen Bühne war. Wir begnügen uns damit, den Totaleindruck, den sie auf uns hervorgebracht, blos der Vollständigkeit halber hier zu erwähnen. Dieser Eindruck war aber, so viel wir uns heute noch erinnern, ein mächtiger. Sie war eine Venus, bei welcher es kein Räthsel mehr sein konnte, wie Tannhäuser zwischen ihr und Elisabeth hin und her zu schwanken vermag; während die meisten Darstellerinnen dieser Partie — wenigstens diejenigen, die wir sahen — uns über diesen wichtigen Punct völlig im Unklaren ließen. Ja, wir glauben die Behauptung aufstellen zu dürfen, daß die Venus ihre bedeutendste Leistung geworden wäre, wenn sie diese Rolle ferner inne gehabt hätte; denn wir kennen keine die Melodie der Rede wiedergebende Darstellerin, welche in einem nur verwandten Grade, wie sie, die Leidenschaft zu entwickeln im Stande wäre. Frau D.-M. ist es gegeben, uns in Momenten höchsten Affectes so hinzureißen, daß wir an die Wahrheit der Gestalt glauben.

Elsa.

Ist Senta durch den ihr anhängenden Somnambulismus etwas verschwommen und daher ihr Charakter für uns etwas räthselhaft; schauen wir zu Elisabeth, zu der „reinen, keuschen Jungfrau", die uns trotz aller Innigkeit in einer unnahbaren Ferne zu halten weiß, gleichsam wie zu einer Heiligen, zu einem höheren, übermenschlichen Wesen empor: so finden wir dagegen in Elsa das Weib, das rein menschlich fühlende und handelnde, „ewig weibliche" Weib. Ueber diese Gestalt hat der Dichtercomponist allen Liebreiz ausgegossen, den ihm seine Kunst nur bot. Die Darstellung der Elsa durch Frau D.-M. ist aber das reizendste Bild, das man sich denken kann; es versetzte Wagner selbst in die höchste Begeisterung. „In ihrem Spiel" — sagte er mir — „ist Alles so natürlich, sie trifft jede Bewegung so instinctiv, es ist hier Nichts gemacht, Nichts durch Reflexion angelernt." Treffender kann man die Künstlerin in so wenigen Worten nicht charakterisiren, es liegt Alles darin. Folgen wir nun der Charakterentwickelung dieses Frauenbildes.

„Seht hin! Sie naht, die hart Beklagte!
Ha, wie erscheint sie licht und rein!"

Schon ihre ganze Erscheinung ist eine solche, daß man sagen möchte: man sieht ihr diese Herzensreinheit an. Hieran schließt sich eine jener Scenen, in denen sie, wie wir schon früher erwähnt, Meisterhaftes leistet; eine Scene, in welcher sie nur durch Geberden spielt und wirkt. Dieselbe — Elsa wird von König Heinrich verhört — hat ihre besonderen Schwierigkeiten; denn da, wo der Darsteller nur durch Mimik sich auszudrücken hat, meint er oft des Guten nicht genug thun zu können und verfällt leicht in den Fehler der Uebertreibung, wodurch das Bild verzerrt wird. So sahen wir eine Elsa, welche auf des Königs Frage: „Erkennst du mich als deinen Richter an?" ihre bejahende Antwort durch ein oft wiederholtes Nicken mit dem Kopfe mimisch ausdrückte. Es wäre nun das Geringste, was wir von Frau D.-M. zu sagen wüßten, wollten wir blos constatiren, daß sie in solche Fehler nicht verfällt; denn ihr gebührt ein positives Lob, weil ihre Darstellung nicht nur eine der gesunden Vernunft entsprechende, richtige, sondern auch eine künstlerische ist. Die Mienen und Bewegungen, mit denen sie auf des Königs Fragen antwortet, sind uns nicht nur klar und verständlich; sie sind sogar, durch den der Künstlerin eigenthümlichen Adel, von tief ergreifender Wirkung. Außerordentlich schön ist der Vortrag ihres traumseligen Gesanges: „Einsam in trüben Tagen" und: „In lichter Waffen Scheine." Die Hoffnung, daß es keine bloße Traumgestalt sei, was sie gesehen habe, leuchtet uns aus jedem ihrer Züge entgegen, spricht zu uns aus jedem Ton; und diese Hoffnung steigert sich zur Gewißheit, als sie, von dem König aufgefordert, sich dem „Gottesgericht" zu unterziehen, ihren Gesang wieder von Neuem aufnimmt.

Mit welcher Naivität bittet sie, nach fruchtlos erfolgtem Rufe um einen Kämpen, der für ihre Sache einstehe, den König, „noch einen Ruf an ihren Ritter zu senden", der ferne weilt und den Ruf nicht hört. Mit welcher Inbrunst fleht sie nun auf den Knieen, daß Gott ihr den Retter senden möge; und zu welcher Höhe steigert sich ihr Spiel bei der Ankunft des göttlichen Helden, den sie so fleht, wie sie ihn Anfangs erschaute. Man kann die völlige Hingebung, das völlige Aufgehen in einen Anderen nicht schöner und wahrer wiedergeben, als wir es hier sehen. Die Rede Elsas mit Lohengrin, welche bis zu des Letzteren Liebesgeständniß führt, ist der Ausdruck der zartesten Weiblichkeit, und dieser wird von der Künstlerin vollständig zur Geltung gebracht. Den Gipfelpunct des ersten Actes aber erreicht sie wieder da, wo sie ihre Leidenschaft ungehindert sich entfalten lassen darf; es ist die Schlußscene dieses Actes, wo sie, nachdem Lohengrin über Telramund den Sieg davongetragen, in ihre hellen Jubelweisen ausbricht. Hatte sie vorher auch schon die Gewißheit, daß ihr Held der Sieger sein werde, so hatte sie dieselbe doch nur für sich; jetzt aber, wo Alles klar überzeugt ist, jetzt ist es ihr gestattet, ihrem gepreßten Herzen Luft zu machen, und die Künstlerin thut dies mit einem Schwunge, der Alles mit sich fortreißt.

Wir finden sie nun wieder auf dem Söller der Kemenate, wo sie in alle Winde ihr Glück erzählt. Frau D.-M. singt diesen ächt lyrischen Erguß mit wunderzartem Ausdrucke. Es folgt der Dialog zwischen Elsa und Ortrud. In dieser Scene entfaltet unsere Elsa-Darstellerin alle Kindlichkeit, alle Reinheit, die ihr zu eigen. Der Ausdruck des Mitleids gelingt ihr vorzüglich; wir haben dies oben bei Betrachtung ihrer Senta schon hervorgehoben. Einen ähnlichen Ausdruck sehen wir hier von ihr, nachdem Ortrud sie auf das ihr bevorstehende Unheil aufmerksam gemacht. Wie wahr ist ihr schmerzliches Bedauern für dieselbe, indem sie die Worte: „Du Aermste kannst wol nie ermessen, wie zweifellos mein Herze liebt" u. s. w. singt.

Beim Zuge zum Münster schreitet sie dahin mit ächt mäd-

chenhafter Züchtigkeit und Keuschheit bis zu dem Momente, wo sich Ortrud ihr in den Weg stellt. Hier hat sie aber wieder Gelegenheit, ihre unerreichte Größe in der Entwickelung mächtiger Leidenschaft auf das Entschiedenste zu entfalten; namentlich bei den Worten: „Du Lästerin, ruchlose Frau!", welche sie der Ortrud hinwirft. Sogleich aber tritt eine andere Stimmung ein, und mit einer unbeschreiblichen Naivität wendet sie sich an das Volk, dasselbe zum Richter über die ihr angethane Schmach anrufend. Als Lohengrin mit dem Könige erscheint, liegt Elsa ihrem Retter schon zu Füßen. Wie nun die jetzt folgende Scene (Finale des zweiten Actes) eine der schönsten des ganzen Dramas ist, so ist auch das Bild, welches uns die D.-M. hier von Elsa giebt, am reizendsten. Zum letzten Male sehen wir sie hier in dieser kindlichen Unschuld und Hingebung. In ihrem zweifellosen Gefühle für die Erhabenheit Lohengrins, wie wehrt sie die Einflüsterungen Friedrichs von sich; und auf ihres Retters Frage: „Willst du die Frage an mich thun?", ergiebt sie sich ihm fragelos und unbedingt, „hoch über alles Zweifels Macht." Wie wir sie hier gesehen, so sehen wir sie nicht wieder. Elsa erscheint uns noch größer, dämonischer, aber nicht mehr so voll von Anmuth und Liebreiz.

Sie wird mit Lohengrin in das Brautgemach geführt; holde Scham und züchtiges Verlangen liest man in ihrem Angesichte. In dem folgenden großen und wunderseligen Liebesduett überläßt sich Frau D.-M. ungehemmt ihrem Gefühle; sie sitzt wie Clärchen bei Egmont, in einer solchen Situation, daß sie zu Lohengrin wie zu einem Gott emporschaut. Aber nicht lange verharrt sie in dieser Lage; sobald die ersten Herzensregungen schüchtern sich ergossen, wird sie kühner und wilder, und diese Kühnheit steigert sich bis zu einer Art von dämonischer Erregtheit, welche allmälige Steigerung von der Künstlerin durch die feinsten Schattirungen zur Darstellung gebracht wird. Sie erhebt sich, umfaßt Lohengrin mit einer Gluth und Gewalt des Gefühls, die alle Vorstellung übersteigt; sie schmiegt sich an ihn, fährt wild empor, sie wird von wildem Wahne erfaßt und stürzt, als sie endlich das unselige Wort gesprochen, zerknirscht und von Reue ergriffen zu Boden nieder. Die herbeigerufenen Jungfrauen führen sie hinweg. Man muß die D.-M. hier sehen, wie sie schwankt, wie Alles in ihr bebt und zittert, wie unsicher jeder Schritt ist, den sie thut. Ebenso tritt sie in der folgenden Scene (der Schlußscene der ganzen Oper) vor den König und das versammelte Volk; „wie ist ihr Antlitz trüb und bleiche"! Erschöpft läßt sie sich in den Lehnstuhl nieder und harrt in tiefster Seelenangst, die sich getreulich auf ihrem Gesichte wiederspiegelt, der nun kommenden Entscheidung. Während nun Lohengrin seine Herkunft, seine göttliche Abstammung, seine Art und seinen Namen verkündet, wie lauscht sie jedem Wort, und wie bricht sie dann, bewältigt von der Macht des Momentes, in die Worte aus: „Mir schwankt der Boden!"

Nochmals entbrennt in ihr die höchste Leidenschaft, sie wirft sich ihrem Geliebten an die Brust und will ihn nicht von dannen lassen. Da aber, nachdem sie die Frage gethan, die Trennung unausbleiblich ist, und sie sich in ihr Geschick fügen muß, wird sie nochmals von der Nacht des Wahnsinnes befallen, die sich jedoch mildert und endlich weicht, als Lohengrin ihr zum Abschiede die Geschenke übergiebt.

Nachdem Lohengrin den Schwan entzaubert und Gottfried aus der Fluth emporgestiegen, preßt sie diesen in ihre Arme; aber schnell läßt sie ihn wieder los, um noch einen Blick dem dahinfahrenden Ritter nachzusenden. Es ist ihr letzter Liebesblick, sie stürzt entseelt zu Boden nieder. Und so erscheint Frau D.-M. auch in der Rolle der Elsa wie in allen ihren Darstellungen der **Wagner**'schen Frauengebilde als der beredte Ausdruck des **Wagner**'schen Genius. Das aber ist, wir wiederholen es, das höchste Lob, welches einem darstellenden Künstler gespendet werden kann.

Die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar.

Rückblicke und Schlußbetrachtung

von

Richard Pohl.

(Fortsetzung.)

Man könnte hiergegen einwenden, daß Berathungen und Vorträge, also eigentliche **Versammlungen** der Tonkünstler, gar nicht nothwendig seien; daß man es bei den Musikaufführungen getrost bewenden lassen, kurz nur Musikfeste herstellen solle, wie solche bisher schon bestanden haben; dann werde auch die Zeit von vier Tagen zur Ausführung aller erforderlichen Proben und Aufführungen vollkommen ausreichen. Hierauf erwidern wir, daß diesem Vermittelungsvorschlag ein Verkennen des eigentlichen Charakters unserer Tonkünstler-Versammlungen zu Grunde liegen würde. Stellte sich wirklich heraus, daß das Opfer von **einer** Woche innerhalb **zweijähriger** Fristen der Mehrzahl der Tonkünstler zu groß sein sollte (was wir jedoch bezweifeln dürfen), so würden wir lieber dafür stimmen, die Zahl der dabei stattfindenden **Aufführungen** zu beschränken, als daß wir die **Berathungen** und **Vorträge** ganz beseitigt sehen möchten.

Der wesentliche Vorzug unserer Tonkünstler-Versammlungen besteht gerade in dem Bestreben, Theorie und Praxis, Kunst und Leben zu verschmelzen; demgemäß weder musikalische Aufführungen, noch gesellige Zusammenkünfte, noch ernste Verhandlungen über Interessen der Kunst einseitig zu betonen, sondern diesen verschiedenartigen Elementen möglichst gleichmäßige Berechtigung zu Theil werden zu lassen. Wenn diese Aufgabe nach allen Richtungen bis jetzt noch nicht so vollständig gelöst wurde, als von Optimisten vielleicht erwartet, sicher aber von Niemand mehr, als von den Festunternehmern selbst gewünscht werden könnte; so liegt dies nur in der **Neuheit** des vorgesteckten Zieles, aber keineswegs in der Unmöglichkeit, dasselbe zu erreichen.

Wir verkennen nicht, daß bei den Tonkünstlern Schwierigkeiten obwalten, welche anderen Corporationen nur in geringerem Maße im Wege stehen: der bisherige Mangel eines gemeinsamen Mittelpunctes, eines gewissen Corporationsgeistes; die eigenthümlich exclusive Stellung, welche die Tonkünstler leider noch immer dem Staat gegenüber einnehmen; endlich die unselige Parteispaltung, welche, **von unseren Gegnern** mit Fanatismus absichtlich genährt, ein übereinstimmendes Handeln, überhaupt nur einen allgemeinen Verkehr gegenwärtig noch unmöglich macht. Aber wenn es überhaupt ein Mittel giebt, diese Hindernisse naturgemäß zu überwinden, so sind es gerade die Versammlungen in der bis jetzt eingehaltenen Form. **Musikaufführungen** allein genügen dazu noch nicht, obgleich sie, **principvoll** aufgefaßt und consequent durchgeführt, sehr wesentlich dazu beitragen und deshalb nie beseitigt werden dürften; denn sie sind für die Tonkünstler das, was die **Ausstellungen** für die bildenden Künstler sind. Nur darf man den Umstand hierbei nicht außer Acht lassen, daß letztere in den Versammlungstagen keine Arbeit mehr ver-

ursachen, keine Vorbereitungszeit beanspruchen, so daß in der That allen anderen Corporationen bei ihren Festen nicht nur mehr Gelegenheit zu sachgemäßen Berathungen, sondern auch mehr Zeit zur Erholung wie zum geselligen Vergnügen geboten werden kann, als gerade den Tonkünstlern. Es wäre aber eine Schwäche und Einseitigkeit, wenn man aus diesen oder anderen Gründen sofort auf alles Weitere engherzig verzichten, und somit den Tonkünstlern die Gelegenheit nehmen (vielleicht gar das Recht bestreiten) wollte, die Interessen ihres Standes zu wahren, über wichtige Fragen desselben zu verhandeln und Beschlüsse zu fassen, die als Ausdruck einer Achtung gebietenden Gesammtheit stets von Werth sein müssen, wenn sie auch nicht die Kraft und Tragweite von Beschlüssen gesetzgebender Versammlungen haben.

Diese Macht haben aber die Beschlüsse anderer Wanderversammlungen im Grunde ebenso wenig. Wenn die Juristenversammlung einheitliche Gesetzgebungen berathet, oder die Künstlerversammlung Schutz des geistigen Eigenthums beantragt 2c., so sind dies im Grunde auch nur fromme Wünsche, deren Erfüllung schließlich der Einsicht und dem guten Willen der betreffenden Behörden oder Regierungen, als den eigentlichen Machthabern, überlassen bleiben muß. Sie sind aber dennoch wichtig, weil sie ein Ausdruck der Zeitstimmung, die Repräsentation der Bedürfnisse und Wünsche von Fachmännern sind, welche die Interessen ihres Berufes mit Kenntniß und Ueberzeugung vertreten. Und gerade diese Vertretung, gegenüber dem Staate, wie der bürgerlichen Gesellschaft und den übrigen Künstlern, hat den Tonkünstlern bis jetzt gefehlt, muß aber geschaffen werden, um aus der bisherigen schiefen und einseitigen Stellung herauszukommen.

Wir haben bei Erörterung dieser Frage absichtlich verweilt, weil die musikalische reactionäre Presse ihre Angriffe mit auffälliger, wahrhaft fanatischer Gehässigkeit gegen die stattgefundenen Berathungen gerichtet hat, woraus man sofort schließen kann, daß dieser Theil der Versammlung ihr ganz besonders fatal gewesen ist. Natürlich; denn es muß ihr wesentlich daran gelegen sein, daß die babylonische Principverwirrung, die sie auf die Tagesordnung gebracht hat und mit allen Mitteln zu einer bleibenden musikalischen Anarchie zu erweitern sucht, aufrecht erhalten werde. Und hierzu gehört auch die Taktik, daß jede collegialische Berathung, jede persönliche Verständigung und vor Allem jede Association verhindert werde.

(Fortsetzung folgt.)

Bücher, Zeitschriften.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832. Herausgegeben von Paul Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, Hermann Mendelssohn. 1861. Großoctav. 340. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

(Fortsetzung.)

Ebenso unerquicklich, wenn nicht noch unerquicklicher als in Rom findet Mendelssohn die Musikzustände in Neapel. Die Orchester- und Chorleistungen vergleicht er mit denjenigen „einer untergeordneten Mittelstadt bei uns, nur noch roher und unsicherer. Der erste Violinist schlägt, durch die ganze Oper hindurch, die vier Viertel des Tactes auf einen blechernen Leuchter, so daß man es zuweilen mehr hört, als die Stimmen (es klingt etwa wie obligate Castagnetten, nur stärker); und trotz dessen sind Orchester und Stimmen nie zusammen. Bei jedem kleinen Instrumentalsolo kommen altmodische Verzierungen und besonders ein schlechter Ton zum Vorschein. Das Ganze ist ohne den geringsten Geist, ohne Feuer und Lust. Die Sänger sind die schlechtesten italienischen, die ich bis jetzt irgendwo gehört habe, Italien ausgenommen; denn wenn man eine Idee von italienischem Gesang haben will, muß man nach London oder Paris gehen. Selbst die Dresdner Gesellschaft, die ich in Leipzig voriges Jahr hörte, ist besser als irgend eine hier. Es ist ja auch natürlich; beim grenzenlosen Elend, das man hier überall sieht, wo soll sich da ein Boden zur Erhaltung eines Theaters, das jetzt doch einmal große Mittel braucht, finden? Und die Zeit wo jeder Italiener geborener Musiker war, ist, wenn sie jemals gewesen, lange vorbei. Sie behandeln es wie jeden Modeartikel, kalt, gleichgültig, kaum mit dem Interesse des äußerlichen Anstandes; und da ist es nicht zu verwundern, wenn jedes einzelne Talent, wie es aufkommt, gleich in die Fremde zieht, wo es besser anerkannt, besser an seinen Platz gestellt wird, und wo es Gelegenheit findet, etwas Ordentliches, Herzstärkendes zu hören und zu lernen. — Der einzige Tamburini hier ist recht gut. Man hat ihn aber längst schon in Wien, in Paris, und ich glaube auch in London gehört, und jetzt, wo er anfängt seine Abnahme zu fühlen, geht er nach Italien zurück. Auch daß die Italiener die Gesangskunst allein besitzen sollen, kann ich nicht begreifen; denn was ich von italienischen Sängern und Sängerinnen Kunstreiches gehört habe, das kann die Sontag auch, und in noch höherem Grade; sie hat es zwar, wie sie sagt, meist von der Fodor gelernt, aber warum sollte denn nun eine andere Deutsche es nicht von der Sontag lernen können? Und die Malibran ist eine Spanierin. Diese Glorie „vom Lande der Musik" kann Italien nicht behalten; in der That hat es sie schon verloren, und wird es auch vielleicht bald in der Meinung der Leute, obwol das letztere zufällig ist. Ich war neulich in einer Gesellschaft Musiker, wo man von einer neuen Oper eines Neapolitaners, Coccia, sprach und wissen wollte, ob sie gut sei? Wahrscheinlich ist sie gut, sprach einer der Musiker, denn Coccia war lange in England, hat da studirt, und es haben dort auch einige seiner Sachen gefallen. Das war mir auffallend; man würde in England gerade so von Italien gesprochen haben."

In einem Briefe aus Genua, vom Juli 1831 datirt, wendet sich M. an Frau v. Pereira in Wien, die ihn aufgefordert hatte, Zedlitz' „Nächtliche Heerschau" in Musik zu setzen. Diesen „Auftrag" zu erfüllen, erscheint ihm aber, nachdem er Alles erwogen, als nicht räthlich, vielleicht sogar als für seine Person unmöglich. Er erklärt, daß er es mit der Musik gern sehr ernsthaft nehme und es für unerlaubt halte, etwas zu componiren, was er eben nicht „durch und durch fühle", und fährt fort: „Es ist, als sollte ich eine Lüge sagen, denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn wie die Worte, vielleicht einen noch bestimmteren. Nun scheint es mir überhaupt unmöglich, ein beschreibendes Gedicht zu componiren. Die Masse von Compositionen der Art beweisen nicht gegen, sondern für mich, denn ich kenne keine gelungene darunter. Man steht in der Mitte zwischen einer dramatischen Auffassung, oder einer blos erzählenden Weise: der Eine läßt im Erlkönig die Weiden rauschen, das Kind schreien, das Pferd galoppiren; der Andere denkt sich einen Balladensänger, der die schauerliche Geschichte ganz ruhig vorträgt, wie man eine Gespenstergeschichte erzählt. Das ist noch das Richtigste (Reichardt hat es fast immer so genommen), aber es sagt mir doch nicht zu; die Musik steht mir im Wege; es wird mir phantastischer zu Muth,

wenn ich solches Gedicht im Stillen für mich lese und mir das Uebrige hinzudenke, als wenn ich es mir vormalen oder vorerzählen lasse. Die nächtliche Heerschau nun erzählend aufzufassen, geht nicht, denn es spricht eben keine bestimmte Person, und den Balladenton hat das Gedicht gar nicht; es kommt mir mehr wie eine geistreiche Idee, als wie ein Gedicht vor; mir ist, als hätte der Dichter selbst nicht an seine Nebelgestalten geglaubt. Nun hätte ich es freilich beschreibend componiren können, wie es Neukomm und Fischhof in Wien gethan; ich hätte einen originellen Trommelwirbel im Baß, und Trompetenstöße im Discant, und sonst allerlei Spuk anbringen können, dazu habe ich aber wieder meine ernsthaften Töne zu lieb. So etwas kommt mir immer vor wie ein Spaß, etwa wie die Malereien in den Kinderfibeln, wo man die Dächer knallroth anstreicht, damit die Kinder merken, daß es ein Dach sein soll."

Eine reizende Episode schildert ein Brief an Fanny aus Mailand, wo M. die Freifrau Dorothea v. Ertmann, die Gemahlin des Stadtcommandanten, „ex abrupto, ohne Briefe, Empfehlungen und all Dergleichen" aufgesucht hatte. Zu diesem „verrückten Streiche", der ihm „wieder einmal sehr gelang", veranlaßte ihn der Umstand, daß der Generalin die A dur-Sonate von Beethoven dedicirt worden und daß er „über die Frau von allen Leuten immer das Beste und Schönste gehört" hatte. Nach einem verunglückten Versuche, wo er „einen alten Mann mit einem kurzen Nankinjäckchen" für Alles, nur nicht für den Hausherrn angesehen, lernt er endlich die Freifrau kennen. „Sie nahm mich sehr freundlich auf", schreibt er der Schwester, „war auch sehr gefällig, spielte mir gleich die Cis moll-Sonate von Beethoven vor, und dann die aus D moll. Der alte General, der nun in seinem grauen, stattlichen Commandeur-Rock mit vielen Orden erschien, war ganz glücklich und weinte vor Freuden, weil er seine Frau so lange nicht hatte spielen hören; es sei in Mailand kein Mensch, der so was anhören wolle. Sie sprach von dem B dur-Trio, dessen sie sich nicht entsinnen könne. Ich spielte es und sang die Stimmen dazu; das machte dem alten Ehepaar viel Freude, und so war die Bekanntschaft geschlossen. Seitdem sind sie nun von einer Freundlichkeit gegen mich, die mich beschämt. . . . . . Die Generalin spielt die Beethoven'schen Sachen sehr schön, obgleich sie seit langer Zeit nicht studirt hat; oft übertreibt sie es ein wenig mit dem Ausdruck, und hält so sehr an, und eilt dann wieder; doch spielt sie wieder einzelne Stücke herrlich, und ich denke, ich habe etwas von ihr gelernt. Wenn sie so zuweilen gar nicht mehr Ton herausdrücken kann und nun dazu zu singen anfängt, mit einer Stimme, die so recht aus dem tiefsten Innern heraufkommt, so hat sie mich oft an Dich, o Fanny, erinnert, obwol Du ihr freilich weit überlegen bist. Als ich gegen das Ende des Adagios des B dur-Trios kam, rief sie: „das kann man vor Ausdruck gar nicht spielen", und das ist wirklich wahr von dieser Stelle. Den folgenden Tag, als ich zum zweiten Male da war und ihnen die C moll-Symphonie vorspielte, wollte sie durchaus, ich solle mir den Rock ausziehen, weil es heiß wäre. Zwischendurch bringt er die schönsten Geschichten von Beethoven, wie er Abends, wenn sie ihm vorspielte, die Lichtputze zum Zahnstocher gebraucht habe u. s. w. Sie erzählte, wie sie ihr letztes Kind verloren habe, da habe der Beethoven erst gar nicht mehr ins Haus kommen können; endlich habe er sie zu sich eingeladen, und als sie kam, saß er am Clavier und sagte blos: „wir werden nun in Tönen mit einander sprechen", und spielte so über eine Stunde immer fort, und wie sie sich ausdrückte: „er sagte mir Alles und gab mir auch zuletzt den Trost." Kurz, mir ist wieder einmal so wohl zu Muthe geworden und so behaglich, und ich brauche so gar nicht zu schminken oder zu schweigen, sondern wir verstehen uns so prächtig über Alles. Sie hat gestern die Sonate mit Violine an Kreutzer gespielt; als aber der Begleiter, ein österreichischer Dragonerofffizier, im Anfang des Adagios eine lange Verzierung à la Paganini machte, da schnitt ihm der alte General eine solche entsetzliche Grimasse, daß ich vor Lachen bald vom Stuhle gefallen wäre." In demselben Hause machte M. auch noch „eine sehr liebe Bekanntschaft, nämlich die des Herrn Mozart, der dort Beamter, eigentlich aber ein Musiker ist, dem Sinn und Herzen nach. Er muß die größte Aehnlichkeit mit dem Vater haben, besonders im Wesen; denn solche Sachen, wie sie Einen in den Briefen des Vaters rühren, in ihrer Naivität und Offenheit, hört man in Menge von ihm und muß ihn nach dem ersten Augenblicke gleich lieb haben. Wunderhübsch z. B. finde ich, daß er auf den Ruf und das Lob seines Vaters so eifersüchtig ist, als sei er ein junger angehender Musiker; und einen Abend bei Ertmanns, als viele Musik von Beethoven gemacht worden war, sagte mir die Baronin leise, ich möchte doch nun auch etwas von Mozart spielen; der Sohn würde sonst nicht so froh wie gewöhnlich; und als ich die Ouverture aus „Don Juan" gespielt hatte, thaute er erst auf und verlangte auch noch die aus der „Zauberflöte" von „seinem Vatter" und hatte eine kindliche Freude daran; man mußte ihn lieb gewinnen."

Zwei Briefe an Eduard Devrient und ein Antwortschreiben an Wilhelm Taubert bieten nach ihrem Inhalte nichts sonderlich Interessantes; die ersteren sind in einem ächt burschikosen Tone gehalten, während der letztere „voll süßer Schwärmerei" ist und sich in Redensarten bewegt, wie sie bei einer gewissen Sorte von „Freundschaften", besonders unter Verse, Musik u. drgl. machenden Leuten, Mode sind. Jeder bittet den Anderen um „Rath" und „gute Lehren", Jeder möchte den Anderen an Bescheidenheit übertreffen; und am Ende läuft die Sache auf weiter Nichts hinaus, als daß man sich gegenseitig — Complimente macht.

(Fortsetzung folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das erste Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses fand am 29. September statt. Es bedarf fast nur der Mittheilung des Programms, um damit den Charakter und die Bedeutung desselben zu kennzeichnen. Von Instrumentalwerken hörten wir zur Eröffnung „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn und Franz Schubert's Symphonie. Die Solovorträge hatten Frl. Trebelli und Concert.-M. David übernommen. Erstere sang Variationen von Marie Malibran, Bolero aus der „sicilianischen Vesper" von Verdi, und Lied aus „Lucrezia Borgia." Concert-M. David spielte Concert-Allegro (D moll Nr. 1) von Rode

und ein Andante und Scherzo capriccioso eigener Composition. Das Concert konnte sonach ein interessantes und genußreiches sein durch die ausgezeichneten Sololeistungen, den Werth der Instrumentalwerke als selbstverständlich vorausgesetzt, sobald man von der schablonenhaften Zusammenstellung des Programms und dem gänzlichen Mangel eines anregenden neuen Werkes zu abstrahiren geneigt war. Beide Solisten ernteten rauschenden Beifall mit Empfang und Hervorruf. Frl. Trebelli überragt viele ihrer großen Vorgängerinnen ersten Ranges durch eine wirklich seltene Schönheit des Stimmmaterials. Wohllaut, Gleichheit in allen Lagen, die glücklichste Organisation für große Gesangstechnik, vollendete Leichtigkeit, sichere Beherrschung sind die Eigenschaften, welche ihre Leistungen nach der positiven Seite hin charakterisiren und dieselben als ausgezeichnet erscheinen lassen. An geistiger Vertiefung, an Innerlichkeit jedoch kann sie sich mit jenen großen Vorgängerinnen noch nicht entfernt messen. Auch fehlt es noch gar sehr an feinerer, die höhere Virtuosität kennzeichnender Ausarbeitung des Details, an feineren Schattirungen. Daß hier und da Kleinigkeiten, was vollendete Sauberkeit und Reinheit betrifft, namentlich im Triller, zu wünschen übrig blieben, sei nur im Vorübergehen erwähnt, und mag auch in der übergroßen Hitze seine Erklärung finden.

Leipzig. R. Heydrich's von uns bereits in Nr. 13 erwähntes Zaubermärchen, „die schöne Magellone" mit Musik von Zillinger, wurde am 25. September zum ersten Male bei uns aufgeführt. Eine ausführlichere Besprechung dieses Werkes gehört indeß nicht in diese Blätter, da die Musik auch schon in ihrer äußeren Ausdehnung nur einen ganz untergeordneten Bestandtheil ausmachte, so weit zurücktretend, daß man nur von dem Dasein derselben sprechen kann, ohne einen Schluß auf das Talent des Componisten machen zu können. Sonach ist auch für uns dies Mal die dichterische Seite die wichtigere. Das Stück fand bei dieser ersten Vorführung vor einem Publicum, welches fast ausschließlich aus Meßfremden bestand, nur in einzelnen Partien Beifall, im Ganzen machte es Fiasco, in einem Grade, daß sogar am Schlusse eine Scene übersprungen werden mußte. Dabei geberdete sich dieses Publicum auf die unwürdigste, roheste Weise, lachte, zischte, trommelte. Und doch war dasselbe vollständig im Unrecht. Man lachte und spectakelte, und wußte nicht warum. Oftmals schien es uns, als ob eine gemachte Opposition vorhanden sei. Daß so etwas überhaupt vorkommen kann, wenn auch nur ausnahmsweise und nur bei einer aus allen Himmelsgegenden zusammengewürfelten Versammlung, wirft ein trauriges Licht auf die Bühnenzustände der Gegenwart. Man erkennt daraus, welche Barbarei der Kunst gegenüber in vielen Regionen noch vorhanden ist. Allerdings läßt sich mit Grund Manches gegen die Dichtung einwenden. Doch gehört Heydrich zu den begabtesten jüngeren dramatischen Dichtern, und auch sein neues Werk ist so werthvoll, enthält so Vieles von dichterischer Bedeutung, daß von einem solchen Verhalten, wäre es im Allgemeinen auch zulässig, was durchaus nicht der Fall ist, hier im Besondern durchaus nicht die Rede sein konnte. War ein Grund des minder Eingänglichen der Dichtung wirklich vorhanden, so lag derselbe hauptsächlich in dem Ungenügenden, oftmals wirklich sehr wenig Befriedigenden einer ersten Aufführung. So viel ausnahmsweise an diesem Orte, um auch unsererseits einer Herabwürdigung der Kunst, obschon in anderer Sphäre, entgegenzutreten. Dichter und Operntonsetzer aber mögen hieraus sich die sehr ernstliche Lehre nehmen, niemals ein Werk, welches nur einigen Anspruch auf künstlerischen Anstand machen will, zur Aufführung vor einem Meßpublicum herzugeben.

Wien, 15. September. Die erste Novität unserer sogenannten deutschen Opernsaison ist soeben vom Stapel gegangen. Stände ein anderer Lenker an der Spitze unserer Hofoper, als eben Hr. Matteo Salvi, dann wäre ein gutdeutsches opus novum als Erstlingsgabe des neu begonnenen deutschen Opernjahres wol selbstverständlich gewesen. Unter einem Scepter aber, wie es jetzt — etwa seit Halbjahresfrist — die musikalischen Bühnenzustände Wiens beherrscht, gilt für deutsches Kunstleben in allumfassendem Sinne das Dante'sche „lasciate ogni speranza." So hat denn dies Mal ein neufranzösisches Machwerk den Reigen der neuen Erscheinungen an unserem Hofoperntheater eröffnet. Es ist Aimé Maillart's komische Oper: „Das Glöckchen des Eremiten." Nicht unbedacht nenne ich diese Spende aus unbeutschem Westen ein Machwerk; sie ist ein solches im guten wie im üblen Sinne. Das Geschick, Raffinement oder savoir faire der französischen Librettisten und Componisten ist ja längst sprüchwörtlich geworden, und so drängt auch im Textbuche dieser Oper ein scenisches Aperçu das andere. Ein Situationswitz reicht dem anderen die Hand; ein Espritfunke räumt dem anderen die Stelle. Dessenungeachtet fehlt den da und dorthin verschwenderisch hingestreuten glanzvollen Einzelheiten jede Spur geistigen Kittes; vor lauter Spannung kommt es zu keiner Vertiefung, vor einer Fülle sogenannten Esprits zu keinem wirklichen Geistesleben. Es fehlt dem ganzen Dinge der eigentlich sittliche, verständige und künstlerische Boden. Denn wie recht auch Kuno Fischer haben mag, wenn er sagt: „Man muß einem dramatischen Dichter" — ich erlaube mir hinzuzufügen: namentlich einem Komiker und Humoristen — „nicht ansehen, als ob er der Prediger Salomonis wäre"; so steht doch das Pflichtgebot für jeden Künstler fest, seinen Gebilden ein sittlich bedeutsames Gepräge, eine feste ethische Grundlage zu geben. Das Ethos ist dem Kunstleben, was Licht, Luft und Wärme der Natur und dem Menschen; Amusement ist erst das Zweite. Wer nun, gleich den neufranzösischen Librettisten, dies letztere zur Hauptsache macht, verkennt ganz und gar die Kunst und ihr Bedeuten. Dies ist die traurige, folgenschwere Kehrseite des geistvollen Schiller'schen Sophisma: „heiter ist die Kunst." Wie mit dem Libretto, verhält es sich auch mit der Musik dieser Oper; sie ist die Arbeit eines sehr klugen Routinisten. Maillart zeigt in jedem Zuge, wie sorglich er nicht allein die Partituren seiner bühnengewandten Landsleute, sondern auch Harmonik, Contrapunct, Instrumentation, Formenlehre nach allen möglichen Richtungen durchstudirt. Er zeigt auch, wie klug er sich selbst deutsches Musikleben nutzbar gemacht. Doch verhalten sich alle diese auf des Componisten Wirken kundgewordenen Einflüsse lediglich als ein ihm selbst allein Aeußerliches, mit welchem er nur prunkt, um bald dieser, bald jener Partei gefällig zu erscheinen. Wer Allen gefallen will, befriedigt aber Niemanden. So wird denn Maillart's musikalische Coquette ebenso schnell verschwinden, als sie aufgetaucht. Sie ist allerdings unter den vielen Ephemeren keine der schlechtesten; allein über das Ephemerenhafte hinaus wird diese Partitur — trotz des in den meisten ihrer Einzelheiten niedergelegten Fleißes, ja selbst trotz eines gewissen, dem Componisten unbestritten eigenthümlichen Nachbildnertalentes aller möglichen Kunstrichtungen — niemals vordringen können. Ihres Reiches wird daher eben so schnell ein Ende sein, wie des Daseins der Allerweltsmusik überhaupt. Denn — täuschen wir uns ja nicht — selbst die hervorragendsten Führer der Bewegung zu Gunsten des „profanum vulgus," selbst die beredtesten und in ihrer Art genialsten Kämpen für das sogenannte „Amusement" haben den Zenith ihres Ruhmes schon hinter sich. Die Meyerbeer's, Halévy's u. s. f. haben — Angesichts der Jetztzeit, und Dank Wagner wie allen Trägern des Willens der Gegenwart — ihre Rollen schon ausgespielt. Sie gehören gewissermaßen schon zu den Todten. Um wie viel mehr gilt dies von Epigonen, gleich Hrn. Aimé Maillart. — Die Darstellung dieser Oper ging sehr frisch, munter und belebt von Statten. Die besten Kräfte unserer Spieloper: eine Wildauer und Liebhart, ein Hölzel und Mayerhofer lieferten ihr ganz gewiegtes sprachlich-mimisch-sangliches Contingent zum Klappen des Ganzen. Die übrigen Darsteller genügten; Chor und Orchester griffen redlich ins Zeug.

S.

Königsberg. Wagner's Oper „Der fliegende Holländer", welche hier bereits im Jahre 1844 und nun „neu einstudirt" gegeben worden ist, hat einen guten Eindruck hervorgebracht, soweit ihn die von Mängeln (welche momentan nicht zu überwinden waren) keineswegs freie Aufführung zuließ. Auf uns influirten diese Unvollkommheiten wenig; das so ganz eigenartige, tief empfundene und genial geschaffene Stück ergriff das Gemüth mit großer Mächtigkeit. Das Werk ist seiner ganzen Art nach ein solches, das der Dichter-Componist hat schaffen müssen. Wir bewundern und lieben ihn nach diesem „Holländer" — trotz „Tannhäuser" und „Lohengrin" — nur noch mehr und freuen uns auf die Wiederholung. — Man will „Rienzi" wieder geben. K.

Chemnitz, 24. September. Am vergangenen Freitag brachte unser Musikverein folgende Werke zur Aufführung: Vorspiel zu „Lohengrin," „Tasso," symphonische Dichtung und Es dur-Concert für Piano mit Orchester von Franz Liszt, Symphonie Nr. 2 (C dur) von Robert Schumann. Die drei ersten Werke waren hier noch nicht gehört worden. Dieselben fanden sämmtlich gute Aufnahme. Insbesondere erntete Arthur Hänsel, der hier heimische Pianist, reichen Beifall und Hervorruf durch den ebenso geist- und gemüthvollen, wie technisch ausgezeichneten Vortrag des Liszt'schen Concertes. Das starkbesetzte Orchester hielt sich unter Leitung des Dirigenten Hrn. W. Wetterhan durchaus brav; und der letztere bewies in dieser Aufführung aufs Neue, wie sehr ihm auch die „neue Musik" am Herzen liegt, indem er ihre Fülle von Schönheiten aufs Trefflichste zur Geltung zu bringen wußte. Das Publicum hatte sich übrigens so zahlreich eingefunden, daß der geräumige Saal dicht gedrängt war — ein Beweis dafür, daß die Leistungen unseres Musikvereins und seine Bestrebungen immer vielseitigere Würdigung finden. —rg.

Plauen. Am vorigen Sonntage kam in hiesiger Hauptkirche Mendelssohn's „Paulus" vollständig zur Aufführung. Unser Cantor und Musik-Dir. Gast hatte die hier bestehenden gemischten Gesang-

vereine, sowie das Gymnasial- und Seminarchor unter seinem Dirigentenstabe vereinigt, um unsrer Stadt einen Genuß darzubringen, wie er uns nur sehr seiten geboten wird. Die Chöre gingen denn auch mit einer kleinen Ausnahme vortrefflich und zu allgemeiner Befriedigung, und es ist den Sängern wie dem Dirigenten zur Ehre besonders lobend hervorzuheben, daß gerade die mit den meisten Schwierigkeiten verbundenen ohne allen Fehler vom Stapel liefen. Das Orchester unseres Stadtmusik-Dir. Mahler war verstärkt durch die fürstl. Hofcapelle zu Schleiz, an deren Spitze ein vortrefflicher Violoncellist, Capell-M. Kramer, steht, und durch mehrere andere tüchtige Musiker von auswärts. Trotzdem, daß nur in einer Hauptprobe diese verschiedenen Kräfte mit einander sich vereinigen konnten, leistete das so verstärkte Orchester Ausgezeichnetes, was man anerkennen muß, selbst wenn man einige wenige Schwankungen urgiren wollte. Als Solisten waren gewonnen Frl. Alvsleben vom Dresdner Hoftheater, Frl. Lessiak aus Leipzig, Musik-Dir. John aus Halle und Hofopernsänger Scharfe aus Dresden. Daß dieselben sämmtlich in vortrefflicher Weise dem Sinne und Geiste ihrer Aufgabe entsprachen, bedarf kaum einer Bemerkung. Nach der Aufführung vereinigten sich die bei derselben Betheiligten im Saale der Erholungsgesellschaft, und hier erfreuten uns die geehrten Gäste durch den Vortrag etlicher Lieder. Frl. Lessiak namentlich erntete stürmischen Beifall durch den Vortrag von Schubert's „Wanderer." O. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Hr. und Frau v. Bronsart, geb. Ingeborg Starck, haben nach ihrer am 14. September in Königsberg stattgehabten Vermählung schon am 28. desselben Monats ein glänzendes Zeugniß auch ihrer künstlerischen Vereinigung gegeben, und zwar durch ein an diesem Tage zu Danzig veranstaltetes Concert, dessen Programm wir hier vollständig abdrucken: Erster Theil. „Préludes" von Liszt, für zwei Pianos arrangirt; Berceuse und As dur-Polonaise von Chopin, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; Recitativ und Arie aus Händel's „Semele", gesungen von Frau Schneider-Dolle; Beethoven's A dur-Sonate Op. 101, vorgetragen von Frau v. Bronsart. Zweiter Theil. Carneval Op. 9 von Rob. Schumann, vorgetragen von Hrn. v. Bronsart; drei Lieder von Franz, Schubert und Schumann, gesungen von Frau Schneider-Dolle; Gigue C dur von Scarlatti, Nocturne Des dur von Chopin, Tarantelle (nach der „Stummen von Portici") von Liszt, vorgetragen von Frau v. Bronsart. Die Stimmung Seiten des Publicums war eine begeisterte; mit besonderem Enthusiasmus wurde Schumann's Carneval aufgenommen. — Hr. und Frau v. Bronsart sind bereits in Leipzig eingetroffen.

Roger hat gegen eine Jahresgage von 100,000 Frcs. endlich bestimmt ein Engagement mit der Opéra comique abgeschlossen.

Sgra. Abelina Patti, die von den Londonern Vergötterte, wird zuerst in Wien gastiren und dann, wie bereits erwähnt, nach Berlin zur italienischen Oper des Hrn. Merelli sich begeben.

Der bei Gelegenheit der Preisvertheilung am Conservatoire zu Paris von uns kürzlich erwähnte erste Violinist der Großen Oper, Hr. Georg Jacobi, wird in diesem Monate in seiner Vaterstadt Berlin concertiren.

In Wien sieht man der Ankunft einer italienischen Operngesellschaft entgegen, welche im Theater an der Wien Vorstellungen geben wird; Impresario ist ein Hr. Strakosch, als industrieller Theaterunternehmer in Amerika und England wolbekannt.

Die italienische Oper des Hrn. Merelli, welche am 1. d. Mts. ihr zweimonatliches Gastspiel im königl. Opernhaus zu Berlin eröffnete, weist nachfolgendes Personal auf: die Soprane Carlotta Marchisio, Maria Rideri; die Altistinnen Zelia Trebelli, Barbara Marchisio; die Tenore Emilio Pancani, Montanari; die Baritonisten Squarzia, Zacchi; die Bassisten Agnesi, Coselli; den Buffo Borella. Capellmeister ist Orsini; später tritt Abelina Patti als Primadonna hinzu. Die kleineren Partien übernehmen Mitglieder des Opernhauses, welche gleichfalls in italienischer Sprache singen werden; der königl. Theaterchor singt dagegen den deutschen Text. Wie kann das Publicum aber immer und immer wieder solche Barbareien ertragen?

Musikfeste, Aufführungen. Am 14., 15. und 16. September wurde das dritte westphälische Musikfest in Dortmund gefeiert. An den beiden ersten Tagen gelangten der „Elias", eine Zusammenstellung von Chören und Sologesängen aus Händel's „Samson" und die Eroica unter Leitung des dortigen Musik-Dir. Breidenstein zur Aufführung; am dritten Tage fand ein Künstlerconcert statt.

Die sechste Musikaufführung (am 26. September) der Stade'schen Singakademie zu Altenburg brachte in ihrem Programm: Suite für Orchester in D von S. Bach; „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit", Cantate von demselben; den 100. Psalm von Händel, u. s. w.

Neue und neueinstudirte Opern. In Sondershausen gelangt eine „große dramatische Oper in fünf Acten" von G. R. Dörstling zur Aufführung. Das Werk nennt sich „Eva Hlyna"; das Libretto wurde von Hermann Schmid nach einer Novelle Otto Moser's bearbeitet.

Das Treumanntheater in Wien will während dieses Winters eine Reihe von Operetten einheimischer Componisten zur Aufführung bringen, und zwar Werke von Stolz, Hopp, Käsmayer und Julius Egghard.

Capell-M. G. Schmidt, bisher am Stadttheater zu Frankfurt a. M., ist mit der Vollendung einer neuen Oper beschäftigt; der Text rührt von der Birch-Pfeiffer her.

Professor Sulzer am Wiener Conservatorium arbeitet an einer Oper, zu welcher ihm Mosenthal den Text geschrieben.

Hector Berlioz ist mit der Composition eines launigen Opernlibrettos beschäftigt.

Die Franzosen werden nun auch eine „Undine" bekommen; Th. Semet ist der Componist, Lacroy der Verfasser des Librettos.

In diesen Tagen findet in der Opéra comique die erste Vorstellung von Lefébure-Wély's neuer komischer Oper „Manon", Text von Jalais und Vulpian, statt.

Ferd. Hiller's neue Oper „Die Katakomben" geht mit Beginn der Wintersaison zu Wiesbaden in Scene.

Literarische Notizen. Soeben ist von Julius Eberwein in Rudolstadt ein größeres Gedicht erschienen, welches als verbindender Text zur Musik von Méhul's „Jacob und seine Söhne in Aegypten" den zahlreichen Freunden des Werkes gewiß willkommen sein wird. In den Concertsaal verpflanzt, dürfte die Méhul'sche Musik ihren Reiz und ihre Anziehungskraft aufs Neue geltend machen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Hr. Hans Schläger, zweiter Chormeister des Wiener Männergesangvereins, hat definitiv den Ruf als Domcapellmeister und artistischer Director des Mozarteums zu Salzburg erhalten.

Der Nachfolger des nach Chemnitz als städtischer Musikdirector übersiedelnden Hrn. Mannsfeldt in Dresden ist ein Hr. Witting aus Glogau.

Personalnachrichten. Die Marra soll nach den Zellner'schen „Blättern für Theater, Musik und Kunst" dem Directorium des Wiener Conservatoriums ihre Bereitwilligkeit zur Uebernahme der erledigten Professur für Gesang erklärt haben, falls ihr dieselbe angeboten werde. Den Lehrstuhl für Composition erhielt Capell-M. Dessoff.

Vermischtes.

R. Wagner befindet sich fortwährend in Wien. Die Nachricht in unserer Nr. 13, daß er sich nach Carlsruhe begeben habe, war irrthümlich.

Nach einer Correspondenz der „Allg. Theater-Chronik" ist man in Paris allgemein indignirt über das Benehmen des Directors der italienischen Oper, des Hrn. Calzabo, welcher die Musiker seines Orchesters nicht nur von jeher auf das Schlechteste honorirte, sondern ihnen jüngst auch ihren alten Vertrag bestritt. In Folge dessen hatten 47 der tüchtigsten Orchestermitglieder ihre Entlassung gegeben; doch wurde durch Vermittelung des Staatsministers der Conflict schließlich beigelegt. Den Sängern und Sängerinnen zahlt Hr. Calzabo die fabelhaftesten Gagen: ein neuer Beleg für die von uns schon so oft erörtete Thatsache der traurigen Stellung der Musiker, den andern ausübenden Künstlern gegenüber.

Aus einem Artikel im „Constitutionnel" ersehen wir, daß Frankreich außer dem conservatoire impériale de musique et de déclamation noch fünf Musikschulen besitzt, welche sich in Lille, Marseille, Metz, Nantes und Toulouse befinden.

Die Herstellungskosten des neuen kaiserl. Opernhauses in Paris werden auf vierzig Millionen Frcs. veranschlagt.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.
Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Leipzig, den 11. October 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 16.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Musik für Gesangvereine.

Für gemischten Chor.

Wilhelm Rust, Op. 6. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Breslau, Leuckart. Heft I. Partitur und Stimmen 1 Thlr. Heft II. 27½ Ngr.

Georg Vierling, Op. 26. Vier Quartette für gemischte Stimmen. Ebendas. Partitur und Stimmen Pr. 27½ Ngr.

Richard Würst, Op. 31. Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Zweites Heft. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. compl. 1¼ Thlr.

Worauf die erstgenannten Gesänge vorzugsweise Anspruch machen können, ist die Anerkennung rücksichtlich ihrer ausgezeichneten technischen Behandlung. Der Componist bekundet hinsichtlich der harmonischen Führung der Stimmen eine große Kenntniß und Freiheit in der selbständigen Entwickelung derselben. Dabei findet sich nirgends etwas Erzwungenes; die harmonische Behandlung entspringt aus den hierzu glücklich erfundenen Themen, ist mithin organisch, nicht blos äußerlicher Aufputz. Demnächst ist der gute musikalische Geist hervorzuheben, der in den Gesängen sich ausspricht. Es versteht sich hierbei von selbst, daß die Erfassung der Dichterworte eine gelungene, getroffene sein muß, wenn anders die Musik zur Poesie sich erheben soll. Was nun den eigentlich musikalischen Kern selbst betrifft, so kann man nicht behaupten, daß der Componist in der Erfindung der musikalischen Gedanken Bedeutendes geleistet habe. Es ist keine hervorstechende Eigenthümlichkeit in seinen Motiven, gleichwol aber sind sie durch ihre edle Haltung, durch ihren gesunden Ausdruck der Empfindung wirkungsvoll; und somit ist das Werk allen Vereinen zu empfehlen, die so weit fertig geschult sind, daß sie in tiefer angelegten Compositionen dieser Gattung sich heimisch fühlen.

Von G. Vierling ist man schon berechtigt etwas zu erwarten, was sich von der breiten Straße der Mittelmäßigkeit weitab entfernt. Vornehmlich ist in diesen Gesängen eine wirkliche Productivität zu finden, eine höhere Gedankenenergie, die sie vor vielen ihres Gleichen auszeichnet. Es spricht aus ihnen eine scharf ausgeprägte Charaktereigenthümlichkeit, mit der sich alle übrigen guten Eigenschaften, die man von derartigen Compositionen zu fordern berechtigt ist, vereinigen. Wenn aber einerseits die gute Wahl der Texte für den Bildungsstand des Autors spricht, so darf doch andrerseits nicht verschwiegen werden, daß die zwei ersten „Mag da draußen Schnee sich thürmen" von Heine, und „Ich glaubte, die Schwalbe träumte schon" von Beck, wegen ihres allzu individuellen Charakters zu mehrstimmiger Behandlung weniger geeignet sind.

Die Gesänge von Würst scheiden sich auch merklich von vielen ihres Gleichen ab, obwol sie nicht gerade durch besondere Stärke nach Seite der Erfindung und Neuheit hervorragen. Man merkt eine kundige Hand, die mehr im Ausgestalten gewandt ist als im Hervorbringen neuer Gedanken. Die charakteristische Seite ist die vorwiegende, und von dieser aus betrachtet zählen die Gesänge zu den vorzugsweise guten dieser Gattung. Nicht ohne Eigenthümlichkeit ist Nr. 1 „Die heil'gen drei Könige" von Heine. Die Ironie hat der Componist sehr wirkungsvoll in nur leise angedeuteter Weise durchschimmern lassen. Sodann dürfte noch Nr. 5 „Wilde Jagd" als bedeutsam hervorzuheben sein.

Carl Heinrich Döring, Op. 12. Vier Dichtungen von H. Köpert für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Leipzig, J. Schuberth & Comp. Pr. 1 Thlr.

G. Armbrust, Op. 20. Zwei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. Hamburg, Jowien. Pr. 15 Ngr.

Bernh. Brähmig, Op. 10. Hymnen und Chorlieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung des Piano (resp. der Orgel). Leipzig, Merseburger. Heft I. Partitur 12 Ngr. Stimmen 20 Ngr.

Von den drei genannten Werken sind die Gesänge von Döring die besten. Gesagt muß jedoch von sämmtlichen drei Componisten werden, daß ihre Werke streng genommen auf einer Bahn sich bewegen, die kein erhöhteres Interesse einzuflößen im Stande ist. Weder nach der einen, noch der anderen Seite hin bieten sie etwas, das uns nicht schon anderweit unter nur wenig veränderter Form geboten worden wäre. Es verdienen zwar solche Werke, die sich innerhalb des musikalischen Anstandes bewegen, immerhin Beachtung; allein der Mangel an wirklicher Productivität wird doch nicht durch die sorgfältigste Feile in der Form ersetzt. Das talentvolle, phantasiereiche Schaffen ist immer nur Eigenthum Weniger. Der Reiz,

den Letzteres allein auszuüben vermag, der Werth, der dadurch für die Förderung der Kunst erwächst, wird von vielen Componisten, die an die Oeffentlichkeit treten, für nicht so maßgebend gehalten als es wünschenswerth ist; sonst würden nicht so unendlich viele Werke erscheinen, denen zwar eine musikalische Tüchtigkeit nicht abgesprochen werden kann, die aber gleichwol eine Haupteigenschaft entbehren, welche allein ihnen den höheren Werth zu geben vermag.

In den Gesängen von Döring findet sich eine sorgfältige Feile rücksichtlich der Form und der harmonischen Ausarbeitung; die Texte sind sinngemäß aufgefaßt und in wohllautende Musik gekleidet. Aber es fehlt der Musik der zündende, begeisternde Funken, der Zug, den der quellende Born einer begabten Phantasie nur schaffen kann. In den zwei Liedern von Armbrust ist der eigentliche Nerv auch matt; man wird nicht warm dabei. Man merkt sofort, daß der Componist selbst nicht entzündet gewesen — das ist kein Schaffen, sondern Arbeiten. Die Hymnen von Brähmig erheben sich zwar nicht über den gewöhnlichen Kirchenmusikton, enthalten aber hier und dort einen besseren Gedanken, freilich auch mitunter wieder Trivialitäten, d. h. Dinge, die schon nur zu oft gehört worden sind und geradezu Nichts sagen. Die beiden beigegebenen Chorlieder sind unbedeutende Sächelchen, die besser aus der Sammlung weggeblieben wären.

Chor-Album, Sammlung vierstimmiger Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß. — **Beethoven**, Fidelio-Finale (in Stimmen). Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 12½ Ngr.

Es genüge hierüber zu bemerken, daß die Chorstimmen zu diesem Finale in sauberem Stich erschienen sind und Vereinen, die dasselbe aufführen wollen, eine wesentliche Erleichterung geboten ist. Emanuel Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Reisebriefe aus den Jahren 1830 bis 1832. Herausgegeben von Paul Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, Hermann Mendelssohn. 1861. Großoctav. 340. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

(Fortsetzung und Schluß.)

In den ersten Tagen des September (1831) finden wir Mendelssohn wieder auf deutschem Boden; in einem Briefe aus Lindau nimmt „der schmutzige, nasse Fußreisende Abschied und will als Städter mit Visitenkarten, reiner Wäsche und einem Frack" ferner schreiben. Diese Worte sind sehr charakteristisch; denn zutreffender wüßten wir die Wendung nicht zu bezeichnen, welche der Briefwechsel in Ton und Haltung von jetzt an nimmt. Aber so entschieden wir uns auch gegen die Glorificirung eines „schmutzigen Fußreisenden" dem cultivirten „Städter" gegenüber verwahren müssen; so wenig können wir doch leugnen, daß von hier ab unser Interesse immer schwächer wurde und daß das Buch, wenn der Herausgeber an dieser Stelle abgebrochen, ohne Zweifel nur gewonnen hätte. Der Rückweg erscheint nun einmal stets langweiliger und weniger erfreulich, als die Hinreise. Jeder Mensch, vor Allem der Künstler ist uns am liebsten, am interessantesten, wenn er sich ganz so giebt, wie er ist. Das that M. bisher; von nun an jedoch nöthigt ihm die Gesellschaft Rücksichten auf, er darf seine frohe und freie Künstlernatur nicht ungehindert mehr entfalten. Seine Stimmung wird zwar dadurch keine gedrückte, aber der Schwung ist dahin. Der Künstler verschwindet allmälig, und die „Musikerbriefe" können uns dafür nicht entschädigen; denn dieselben beschäftigen sich eben fast ausschließlich mit dem jungen Tonsetzer, der Concerte geben und seine Compositionen zur Aufführung bringen will. Die Schilderung der damit zusammenhängenden Mühen und Vorbereitungen bietet aber so wenig Neues, daß sie uns nur ermüden kann.

Die angedeutete Wandelung weist sofort ein Vergleich des „Münchener Bürgerbriefes" mit den unmittelbar vorausgehenden Briefen aus der Schweiz auf. Er mußte am Hofe spielen, „am Ende auf königliche Themas phantasiren und wurde gewaltig gepriesen. Am meisten gefiel es mir", fährt M. fort, „daß die Königin nach der Phantasie mir sagte: das wäre ja sonderbar, ich risse Einen ordentlich mit fort, und man könnte bei der Musik ja an nichts Anderes denken; worauf ich um Entschuldigung bat wegen des Fortreißens." Es gäbe wahrlich einen höchst interessanten Beitrag zur Geschichte des Kunstverständnisses, eine Auswahl verwandter, Tondichtern und Virtuosen gemachter Complimente zu sammeln. In demselben Schreiben erwähnt ferner M. eine Schülerin, welcher er „jeden Tag um 12 Uhr eine Stunde im doppelten Contrapunct, vierstimmigen Satz u. dgl." giebt; es ist Josephine Lang, jetzt Wittwe des Professor Köstlin. Der junge Lehrer spricht mit einer Begeisterung von dem „zarten, kleinen, blassen Mädchen", welche wahrhaft rührend ist.

In einem Briefe M.'s aus Paris an seinen Vater macht er diesem, wenn auch in schonendster Weise, den Vorwurf, mehr nach dem „Erfolg" als nach dem „wirklichen Werth" zu urtheilen. Abraham Mendelssohn, ob noch so gebildet und von Interesse für die Kunst erfüllt, kann doch nicht ganz den Geschäftsmann verleugnen; als solcher hatte er wol auch dem Sohne den Rath ertheilt, „von einem französischen Dichter einen Text machen zu lassen und dessen Uebersetzung für die Münchener Bühne zu componiren."

Seinen Schwestern Rebecka und Fanny erzählt der Bruder im weiteren Verlaufe von seinem Leben in Paris; doch sind diese Mittheilungen sehr flüchtige, und eines Baillot, Hiller, Cherubini, Herz, Kalkbrenner u. s. w. ist meist nur mit einigen Worten gedacht. Nicht gewichtigeren Inhalts sind die weiteren Berichte aus Paris und London, in welchen M. theils von seinen neueren Arbeiten, theils von Aufführungen seiner Compositionen spricht. Der letzte Brief ist aus London vom 1. Juni (1832) datirt, welches er am 23. desselben Monats verließ, um nach Berlin zurückzukehren.

Sollen wir nun ein Gesammturtheil abgeben, so müssen wir vor Allem den schönen Eindruck constatiren, den der Einblick in eine ächte, vom ernstesten Wollen und Streben beseelte Künstlernatur verschafft. Der Künstler ist bei ihm im Menschen der Art aufgegangen, daß wir uns den einen ohne den anderen gar nicht denken können. Diese innige Verschmelzung halten wir gewiß hoch genug; dennoch können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß wir gehofft hatten, in diesen fast ausschließlich für die engsten Familienkreise bestimmten Briefen werde uns M. als Mensch näher treten. Dieselben müssen dem Verfasser die aufrichtigste Hochachtung unsrerseits eintragen, sie zeigen uns einen edeln, von Roheit wie Blasirtheit gleich weit entfernten Charakter; wir bewundern seinen außerordentlichen Fleiß, der ihn selbst auf Reisen nicht unthätig sein und, wo er nur ein Tischchen fand, „Noten schreiben" ließ: aber von einem innigen, traulichen Verhältniß zu den Seinigen legen diese Briefe kein Zeugniß ab, sie haben etwas Frostiges; und dieser

Umstand muß um so mehr verwundern, da die Familie mit dem jungen Künstler nicht allein zufrieden, sondern sogar stolz auf ihn sein konnte. Nur die Briefe an Fanny Hensel tragen ein freundlicheres Gepräge; in diesen zeigt sich neben der Beiden gemeinsamen Begeisterung für die Tonkunst eine Harmonie der Seelen und eine wahrhaft zärtliche Liebe, wie sie unter Geschwistern nicht allzu häufig anzutreffen. Die Briefe an Fanny beweisen uns aber auch vollständig M.'s Liebenswürdigkeit und sein gefühlvolles, zartbesaitetes Herz.

Zu einer noch zu erwartenden Biographie des Tondichters ist der vorliegende Briefwechsel ein wenn auch nicht erheblicher, so doch immer dankenswerther Beitrag; und wir wünschen deshalb aufrichtig, daß das von den HH. Prof. Droysen und Paul Mendelssohn-Bartholdy projectirte Unternehmen einer möglichst vollständigen Herausgabe von Briefen des Verstorbenen in der ursprünglich angestrebten Ausdehnung zu Stande komme. Bis dahin aber werden wir wol auf eine des Meisters würdige Charakteristik und Darstellung seines Lebensganges verzichten müssen. G.

Die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar.

Rückblicke und Schlußbetrachtung

von

Richard Pohl.

(Fortsetzung.)

Die Angriffe auf die Berathungen geschahen nach zwei verschiedenen Richtungen. Man hat zunächst die Art und Weise, in welcher die Verhandlungen gepflogen und geleitet wurden, ins Lächerliche zu ziehen gesucht; man hat den Mangel an „parlamentarischem Tact“ hervorgehoben, hat z. B. die Ansprache des Präsidenten kritisirt, welcher zur schnellen und einfachen Erledigung des Sachlichen ermahnte, hat die Art der Abstimmung angegriffen, das „Durcheinander“ der Stimmen gerügt 2c. Wenn wir nun auch zugeben wollen, daß die Verhandlungen klarer und geregelter hätten stattfinden können, so ist damit weiter Nichts bewiesen, als daß die Musiker eben keine Redner und Abgeordneten sind, daß sie weder mit den parlamentarischen Formen hinlänglich vertraut, noch im Reden und Debattiren geübt sind — eine Wahrheit, die sich jedoch Jeder in voraus selbst sagen konnte. Wie sollten denn die Musiker den „parlamentarischen Tact“ gelernt, wo sollten sie sich denn bis jetzt in den hierzu erforderlichen Formen und Fertigkeiten geübt haben? Sprechen lernt man eben nur durch — sprechen; debattiren durch Debatten, Versammlungen leiten nur in Versammlungen. Und bis jetzt hat man den Tonkünstlern thatsächlich unter allen Corporationen am wenigsten Veranlassung hierzu gegeben; man hat sie bis jetzt (mit außerordentlich wenigen Ausnahmen) weder zu Kammerverhandlungen, noch zu Schwurgerichten u. drgl. gezogen; man hat ihnen zu großen Versammlungen überhaupt noch gar keine Gelegenheit geboten. Und nun, da wir ihnen die erste Gelegenheit hierzu bieten, opponirt eine hochweise Reaction dagegen, verlangt aber zugleich, daß die Musiker trotzdem darin etwas leisten sollen, woran man sie doch verhindern möchte. Die Lächerlichkeit dieses Widerspruches liegt klar am Tage; nicht minder aber die böswillige Absicht, mit allen Kräften dahin zu arbeiten, daß möglichst Nichts und nur immer Nichts geschehe. Denn nur im Nichtsleisten sind Jene groß, welche darauf noch pochen, daß sie die Hände in den Schooß legen und hierdurch ein Scheinrecht zu gewinnen suchen, um über „Verfall der Kunst“ und „Rückschritt der Gegenwart“ jammern, Versuche und Bestrebungen Anderer aber vornehm belächeln und vorlaut darüber aburtheilen zu können.

Ob aber die Beschlüsse regelrecht parlamentarisch gefaßt wurden, oder nicht, darauf kommt es durchaus nicht an; sondern darauf, daß Beschlüsse gefaßt wurden, und daß dieselben in der That der unzweifelhafte Meinungsausdruck der großen Mehrheit der Versammelten waren. Dies kann auch die oppositionelle Presse nicht in Abrede stellen; sie hilft sich daher auf andere Weise, indem sie demonstrirt: „Die Minorität, welche in Weimar tagte und die Geduld hatte, den Berathungen von Anfang bis zu Ende beizuwohnen, diese Minorität will uns Gesetze vorschreiben? Beschlüsse, welche unter der Leitung von Männern gefaßt werden, die unser Vertrauen gar nicht haben, sollen für uns bindend sein? Wir protestiren dagegen im Namen der Kunst!“ Abermals eine Donquixoterie, die in ihrer Naivität wahrhaft bemitleidenswerth ist. Wer wollte denn „Gesetze“ vorschreiben? Wer hat denn schon ein Vertrauensvotum von einer Gegnerschaft verlangt, von der wir noch gar Nichts verlangt haben? Wir haben nur Statuten eines Vereins berathen, zu welchem beizutreten kein Mensch gezwungen werden kann und auch Keiner verpflichtet ist, dem diese Statuten nicht zusagen. Die Anwesenden selbst haben die Aenderungen, welche sie in dem vorgelegten Statutentwurf zu haben wünschten, kundgegeben; wer nicht anwesend war, mag die so geänderten Statuten einer nachträglichen Prüfung unterwerfen und sich dann nach Belieben entscheiden. Das Vertrauensvotum aber, welches die Versammelten dem von ihnen gewählten Vorstande freiwillig gaben, kann nicht angetastet werden. Diesem Vorstand wurde, nebst der Leitung der Geschäfte, auch die endgültige Redaction der Statuten überlassen, jedoch zugleich beschlossen, daß eine Revision dieser Statuten nach zwei Jahren stattfinden solle, so daß jedes Vereinsmitglied berechtigt ist, motivirte Anträge auf Abänderungen zu stellen, welche bei der nächsten Versammlung zur Discussion kommen. Demnach sind die jetzt berathenen Statuten sogar innerhalb des Vereins nur bedingungsweise und zeitweilig maßgebend. — Kann man gerechter und offener handeln? Wo ist da die Selbstüberhebung und der Terrorismus, von dem man gefabelt hat. Alle diese Anklagen zerfallen bei näherer Prüfung in jenes „Nichts“, in dessen Handhabung unsere Gegner eine so bewundernswerthe Virtuosität entwickeln.

Haben wir bisher bei unserem Rückblicke vorzugsweise alle Hauptmomente ins Auge gefaßt, welche die Versammlung der Tonkünstler als solche charakterisirten, so bleibt uns nunmehr noch die angenehme Pflicht, die künstlerischen Resultate der Aufführungen in den Kreis unserer Schlußbetrachtung zu ziehen — eine Aufgabe, welche die bedeutendste wäre, wenn wir sie auch äußerlich in jenem Umfange lösen sollten und könnten, den sie ihrem inneren Werthe nach beanspruchen müßte. Des beschränkten Raumes wegen müssen wir uns an dieser Stelle aber leider versagen, ausführlich auf die vorgeführten Werke einzugehen, wie denn wol auch Analysen hier ebenso wenig als regelrechte Concertberichte über Ausführung im Ganzen und Leistungen im Einzelnen erwartet werden dürften.

Es handelte sich in Weimar nicht um beliebig ausgewählte Musikstücke, nicht um ein Programm, wie es die meisten Musikfeste unter Berücksichtigung zufälliger Umstände, der Wünsche der ausführenden Künstler 2c. zu bieten pflegen, sondern um

eine nach klar ausgesprochenen und fest begründeten Kunstprincipien aufgestellte Reihenfolge von Kunstwerken, die ein in sich geschlossenes Ganze bildeten, und in ihrer inneren Consequenz geradezu ein culturhistorisches Moment repräsentirten. Wir sagen „culturhistorisch“, weil wir uns bewußt sind, welche Stellung der Musik in der Gegenwart zukommt, und speciell welche Mission der neudeutschen Schule zu Theil wurde. Mögen Andere ihre ganz ehrenwerthe, aber sehr bequeme Aufgabe darin suchen, lediglich zu conserviren, was eine große Vergangenheit uns als Testament hinterlassen hat; mögen wieder Andere, in richtiger Erkenntniß ihrer Productionsfähigkeit, sich damit begnügen, in ihren Werken einen künstlerischen Stillstand zu proclamiren, der freilich leichter zu documentiren als zu beseitigen ist, zumal man den Grund dafür wo anders zu suchen pflegt, als wo er zu finden sein dürfte: wir erkennen unsere Aufgabe darin, zu concentriren, was die Gegenwart durch lebensfähige Bestrebungen und thatsächlich neue Leistungen charakterisirt, ohne dabei der Vergangenheit ihre unantastbaren Rechte schmälern zu wollen, die wir im Gegentheil am besten zu ehren glauben, wenn wir ihre Werke nicht als todten Schatz hüten helfen, sondern als befruchtendes Geisteselement aufzunehmen und selbständig weiter zu führen trachten.

Deshalb ist es durchaus folgerecht, daß namentlich seltener gehörte und besonders schwierig aufzuführende Werke vergangener Kunstperioden nicht nur bei den bisherigen Tonkünstler-Versammlungen (1859 die Bach'sche H moll-, diesmal die Beethoven'sche D dur-Messe) zur Aufführung kamen, sondern auch ferner die sorgfältigste Berücksichtigung finden werden. Und es ist nur wieder eine von jenen zahlreichen Proben des — Kunstverstandes unserer Gegner, daß sie ein Monopol nicht allein für die Kenntniß und Erkenntniß, sondern womöglich auch für die Aufführung von Meisterwerken der Vergangenheit zu besitzen glauben. Mit jener Suffisance, welche die Beschränktheit stets charakterisirt, suchten sie die dahin einschlagenden bedeutenden Leistungen unserer Versammlungen herabzuziehen, indem sie unsere warmen Sympathien für Bach, Beethoven &c. als erheuchelte darzustellen sich erdreisteten*). Wir würden ein derartiges unwürdiges Gebahren keines Wortes würdigen, wenn nicht demselben zugleich die versteckte Absicht zu Grunde läge, seine eigene Einseitigkeit und trostlose Sterilität beschönigen zu wollen. Unsere Gegner fühlen sehr wol, daß sie mit vollstem Recht den Vorwurf verdienen, die Gegenwart in ihren Leistungen (die eigenen natürlich allemal ausgenommen) unverantwortlich ignorirt und überhaupt Nichts gethan zu haben, um die Kunstentwickelung entsprechend weiter zu fördern. Um diese Anklage aber zu pariren, suchen sie Andere glauben zu machen, daß unsere Zeit eine unproductive sei, folglich in keiner Weise einen künstlerischen Fortschritt erzeugen könne; daß aber Das, was sich dafür „ausgebe“, außer Zusammenhang mit der Vergangenheit stehe, mithin Alle, welche den Werken der Gegenwart ihre Sympathien zuwenden, kein Verständniß für die Vergangenheit, folglich auch kein Recht haben könnten, dieselbe zu verehren und ihre Werke würdig aufzuführen. — — Es hat noch keine Absurdität gegeben, welche nicht ihre gläubigen Nachbeter gefunden hätte!

Nicht weil die von der neudeutschen Schule vertretenen Principien noch einer Rechtfertigung Anderer bedürften, sondern nur um ein Urtheil, welches von augenscheinlich parteiloser Seite ausging, an Stelle des unsrigen zu suppliren, sei hier ein Fragment aus den Artikeln eingeschaltet, welche die Augsburger „Allgemeine Zeitung“ mit der Ueberschrift: „Von der Tonkünstler-Versammlung in Weimar“ brachte; es enthält zufällig die directe Erwiderung auf Behauptungen, wie die oben citirten.

„Mag man über die neudeutsche Schule denken wie man will, den Ernst ihres Strebens, die Cosequenz in der Vertretung ihrer Principien und den Muth für ihre Gesinnung einzustehen, muß man an ihr ehren. Welchen Anfeindungen war sie nicht ausgesetzt? Hieß es nicht immer: das Capitol ist in Gefahr, man will uns unsern Mozart, Haydn, Beethoven rauben, will diese unantastbaren Größen von ihrer Höhe herabzerren, diese Granitsäulen unserer Kunst umstürzen, und den hehren Tempel unserer so edeln Kunst zerstören! Suchte man nicht sogar Alles hervor, um die neudeutsche Schule lächerlich und ihre hervorragendsten Vertreter unmöglich zu machen? Wurde nicht gegen jedes Werk von Wagner und Liszt seit Jahren systematisch Opposition gemacht? Und dennoch sind Wagner und Liszt ruhig ihren Weg fortgegangen; unbeirrt von all diesen Verketzerungen haben sie fortgearbeitet und geschaffen, und Liszt hat die einzige seiner würdige Revanche genommen, indem er während seiner mehr als zehnjährigen Wirksamkeit die Werke aller Richtungen, aller bedeutenden Meister, gehörten sie welcher Partei immer an, zur Aufführung brachte, und dadurch nicht nur den Meistern selbst, sondern auch dem Publicum Gelegenheit bot dieselben zu hören und zu beurtheilen. Daß er bei seiner Wahl weniger bekannter Werke junge strebsame Talente vorzugsweise begünstigte, ist leicht erklärlich, wenn man Liszt's Grundsätze, die er oft genug öffentlich ausgesprochen hat, sich ins Gedächtniß zurückruft. Kein schaffender Meister hat mit mehr fast unüberwindlichen Schwierigkeiten zu kämpfen als gerade der Tondichter. Während Maler, Dichter, Bildhauer die mannigfaltigsten Gelegenheiten haben ihre Werke zur Anschauung und somit zu möglicher Geltung zu bringen, muß der junge Musiker oft Jahre lang seine Partituren im Pulte liegen lassen, ehe es ihm gegönnt ist sie zu Gehör zu bringen. Die schönste und edelste Aufgabe aller größeren Kunstinstitute und ihrer Leiter hätte daher längst die sein müssen: neben der sorgfältigsten Pflege älterer Meisterwerke immer auch Neues zu bringen, und nicht nur der längst anerkannten Vergangenheit, sondern auch der noch nicht gehörig gewürdigten Gegenwart Rechnung zu tragen. Liszt hat immer an der Ansicht festgehalten, daß ein junger Componist durch das Hören seiner von guten Kräften ausgeführten Werke mehr lernt, als wenn er zehn neue Partituren schreibt, die in seinem Pult begraben bleiben. Es würde uns zu weit führen, wollten wir all die Werke aufzählen, die Liszt ans Licht zog, und die ohne ihn ungekannt und unbekannt in den Abgrund der Vergessenheit gefallen wären, obwol sie Nichts weniger als ein solches Schicksal verdienten.“

In wie ausgedehnter Weise dieses Princip besonders auch bei unserer Versammlung befolgt, und das Recht der lebenden, dies Mal namentlich der jüngeren Componisten gewahrt wurde, bewies das Programm des dritten Festconcertes. Man darf sogar behaupten, daß noch niemals ein Musikfest

*) Ein rheinischer Correspondent — der sich dadurch charakterisirt, daß er die „Niederrheinische Musikzeitung“ eine „treffliche“ nennt und Franz Lachner und Ferdinand Hiller als „die rechten Musiker der Zukunft“ bezeichnet — faselte u. a. folgendermaßen: „Jedem Unbefangenen ist klar, daß es sich in Weimar nur um eine Demonstration der Zukunftsmusiker handelte, und daß die Beethoven'sche Messe nur als spanische Wand benutzt wurde, hinter der ganz andere Interessen gewahrt werden sollten. Diese Herren scheuen sich aber doch noch vor der hohen Majestät unserer unsterblichen Meister und wagen es nicht, offen mit ihnen zu brechen!“

ein Programm aufzuweisen hatte, welches den Componisten der Jetztzeit in so umfassender Weise Gerechtigkeit widerfahren ließ, als das Weimarer. Natürlich hatte es eben deshalb die meisten Angriffe zu erleiden, und zwar so, daß eine wenn auch schwache Opposition schon während des Concertes selbst, später aber eine weit zahlreichere und energischere in der Presse sich erhob. Man kann über den Werth von dieser oder jener der aufgeführten Compositionen verschiedener Ansicht sein, und einer einsichtigen, anständigen und wolwollenden Kritik werden wir die Berechtigung zu vernünftigen Einwürfen um so weniger streitig machen, als der Zweck der Aufführung solcher neuen Werke gerade der ist, dieselben nicht nur bekannt zu machen, sondern damit zugleich einem allgemeinen Urtheil sachverständiger Kunstgenossen zu unterwerfen. Aber schon im Interesse des literarischen Anstandes und der guten Sitten, und nicht minder im Gefühl des, wenn auch vielleicht nur relativen, jedoch immerhin zu constatirenden Werthes der einzelnen Werke, protestiren wir gegen das Gebahren einer Opposition, welche theilweise unter der Form eines Sansculottismus auftritt, mit dem man sich in gar keine Erörterung einlassen kann, weil die einzige ihm gebührende Antwort in dem von ihm selbst beliebten Tone erfolgen müßte — eine Aufgabe, der wir nicht gewachsen zu sein mit Vergnügen bekennen, da wir in Erinnerung an das bekannte Sprüchwort vom „Pech angreifen" kein Vergnügen daran finden, uns zu „besudeln" und mit Individuen, die nicht werth sind Wagner oder Liszt auch nur die Schuhriemen aufzulösen, handgemein zu werden*).

*) Findet irgend einer unserer wolwollenden und harmlosen Leser diese Ausdrücke etwa zu stark und provocirend, so wollen wir ihn einfach auf die in Wien erscheinende „Deutsche Musikzeitung" hinweisen. Und wenn er keine Neigung spüren sollte, dieses — Blatt in die Hand zu nehmen, so wollen wir ihm als eine Probe von den fast in jeder Nummer zu findenden, gegen unsere Schule und deren Vertreter gerichteten Gehässigkeiten nur folgende Sätze anführen: „Man verkennt die Tendenz unserer (d. h. jener Wiener) Zeitschrift, wenn man meint, wir vermöchten den Bestrebungen der Weimaraner und gar dem jetzt gegründeten „Tonkünstlerverein" auch nur die geringste Berechtigung zuzugestehen, oder wenn man glaubt, wir müßten die in unserem Programm verheißene „Gerechtigkeit" bis zur Schwäche gegenüber kunstmörderischen Tendenzen und pfiffig angelegten Anstalten ausdehnen. — Mit sogenannten „liberalen" Gesinnungen, mit milden Ansichten über gewisse — Spelunken, welchen Bach und Beethoven als lockende und imponiren sollende Aushängeschilder dienen müssen, ist unserer Zeitung nicht gedient." — So steht wörtlich zu lesen in Nr. 34 der „Deutschen Musikzeitung", redigirt von Selmar Bagge.

Nicht minder aber müssen wir auch jeden Angriff zurückweisen, der nicht die einzelnen Werke, sondern das ihrer Aufführung zu Grunde liegende Princip in Frage zu ziehen sucht; denn eben dieses Princip, und nicht die Wahl des einzelnen Werkes ist es, auf das wir ein Hauptgewicht legen. Dieses Princip in seiner ganzen Tragweite zu erkennen und mit Consequenz durchzuführen, wird eine der Hauptaufgaben des neu gegründeten Musikvereins, und speciell der von ihm zu veranstaltenden Tonkünstler-Versammlungen sein. Es ist durchaus nicht zu befürchten, daß dadurch die Programme „einseitig" würden; im Gegentheil dürften sie voraussichtlich gerade hierdurch weit mannigfaltiger sich gestalten, als wenn man alljährlich ein Händel'sches Oratorium, eine Beethoven'sche Symphonie, einige Concertstücke und beliebte Arien nach dem bekannten Recept der meisten gangbaren Musikfeste zusammenstellen wollte. An älteren und jüngeren, theilweise sehr bedeutenden, unter allen Umständen aber beachtenswerthen Talenten ist trotz der „Todtenklagen" der Reaction bekanntlich Nichts weniger als Mangel in unseren Tagen. Bei den Berathungen über das Programm für das dritte Festconcert war dies am besten zu erkennen; die Aufstellung desselben erschien nur deshalb als eine keineswegs leicht und schnell zu lösende Aufgabe, weil eine so bedeutende Menge von Kunstmaterial vorlag, daß die Auswahl schwierig wurde. Daß man dies Mal vorzugsweise (aber keineswegs ausschließlich) die neudeutsche Schule betonte, war schon dadurch gerechtfertigt, daß der Ort der Versammlung Weimar, mithin der Sitz des genialen Meisters dieser Schule war. Aber auch an jedem anderen Orte würde der neudeutschen Schule ein entsprechender Raum in den Programmen zu wahren gewesen sein, da es eine für jeden Unbefangenen längst klar gewordene und nur noch von unseren Gegnern öffentlich geleugnete, im Geheimen aber nur zu gut bekannte Thatsache ist, daß die productiven Talente entweder von Anfang an der neuen Richtung angehörten, oder mehr und mehr sich hinneigen. Ueberdies haben die Weimarer Aufführungen auch gezeigt, daß ein Theil der bisher vorzugsweise falsch beurtheilten jüngeren Componisten, — wir nennen hier Cornelius, Damrosch und Lassen in erster Linie — sich nicht nur der ehrenvollsten Anerkennung zu erfreuen hatten, sondern ein dauerndes Publicum bereits erwarben; obgleich auch andere, bis jetzt weniger bekannte junge Kräfte wie Otto Singer, Weißheimer, Seifriz nicht minder ihre musikalischen Sympathien gefunden haben.

(Schluß folgt.)

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Das zweite Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 6. October zeigte eine dem vorangegangenen analoge Gestaltung: Ouverture und Solovorträge im ersten Theil, während die Symphonie den zweiten Theil füllte. Es ist gegen diese Form Nichts einzuwenden, sobald sie nicht die allein herrschende ist, sondern in anderen Concerten mit anderen Gruppirungen wechselt. Sind freilich die Instrumentalwerke stets dieselben, wie es hier der Fall ist, und bilden allein die Solovorträge eine Abwechselung, so liegt die Gefahr der Monotonie nahe. Wählt man demnach diese Form, so sollte stets auch auf ein neues Orchesterwerk Rücksicht genommen werden. Die Instrumentalwerke waren dieses Mal die Ouverture zu den „Abencerragen" und die B dur-Symphonie von Beethoven. Die Solovorträge hatten Hr. Capell-M. Alexander Dreyschock aus Prag und Hr. Schnorr v. Carolsfeld aus Dresden übernommen. Ersterer spielte das Schumann'sche Concert, ein Nocturno (Souvenir de Norderney) eigener Composition und eine Novellette von Schumann; Letzterer sang eine Concert-Arie von Mozart und Lieder, „Dein Angesicht" und „Der Hidalgo", von Schumann. Hr. Schnorr v. Carolsfeld trat zum ersten Male bei uns auf, und er war es daher allein, welcher dem Concert den Reiz der Neuheit verlieh und auf den sich daher auch das Hauptinteresse concentrirte. Hr. Schnorr ist als einer unserer vorzüglichsten Sänger bereits anerkannt und seine vortrefflichen Leistungen, namentlich auch in Wagner'schen Partien, sind öfter schon und ausführlicher in d. Bl. besprochen worden. Um so

weniger mögen wir hier schon nach dieser flüchtigen Bekanntschaft eine ausführlichere Analyse derselben geben. Es genüge daher die Bemerkung, daß der Sänger mit außerordentlichem Beifall aufgenommen und wiederholt gerufen wurde. Seine Stimmmittel sind ganz vorzüglich, namentlich in der Höhe, die in der That von seltener Schönheit ist. Die Vorträge selbst gewährten uns den Eindruck einer Persönlichkeit von tieferer Innerlichkeit, tieferem Kunstgefühl, eine Seite, die stets und unter allen Umständen erst den Leistungen des Sängers den höchsten Nachdruck zu geben vermag. Außerdem ist dramatische Lebendigkeit als eine weitere hervorstechende Eigenschaft zu bezeichnen. Diese letztere trat namentlich im „Hidalgo“, in der Betonung der Gegensätze von Schwärmerei und Ritterlichkeit in glücklichster Weise hervor. Möge uns Hr. Schnorr öfter Gelegenheit geben, ihn zu hören, um ihn als Künstler dann noch eingehender würdigen zu können. — Daß auch die Vorträge des Hrn. A. Dreyschock beifällig aufgenommen wurden, ist selbstverständlich und bedarf keiner besonderen Erwähnung. Weniger einverstanden waren wir mit der Auffassung des Schumann'schen Concertes. So erzielten auch die Solovorträge beim Publicum die größere Wirkung.

Wien, 27. September. Es ist bezeichnend für die gründliche Verkommenheit unserer Opernzustände, wenn ich Ihnen die in durchgängig neuer Besetzung wieder aufgetauchte gestrige Vorstellung der „Norma“ als ein Ereigniß des hiesigen musikalischen Bühnenlebens erwähnen muß. Und dennoch ist dem also. Soweit hätten wir es denn endlich gebracht, daß die Wiederaufführung einer für das Denken und Fühlen aller Unbefangenen längst vergilbten, fremdländischen Oper als Epoche machend in unserem bühnlichen Thun und Treiben anzusehen ist. Urtheilen Sie nun selbst über den trostlosen Zustand des Wiener Musiklebens nach musikalisch-dramatischer Seite hin. Doch wie dem auch immer sein möge, reden wir vom Bestehenden, nicht von Dem, was sein sollte und wünschenswerth wäre. Die undeutsche „Norma“ ist nun einmal wieder über die Bretter einer sogenannten deutschen Bühne gegangen. Und wollen wir gerecht sein, so ist die „Norma“ — einmal den undeutschen Standpunct auf deutschem Boden zugegeben oder nothgedrungen tolerirt — noch bei Weitem keine der schlechtesten Gaben des antigermanischen Genius. Es wird darin mindestens zu Zeiten ein redlicheres Wollen offenbar, dem freilich in den meisten Theilen ein trostloses Nichtkönnen zur Seite steht und als böser Dämon fortwirkt. Der Schwerpunct dieser — streng genommen — ohne allen zureichenden Grund und Zweck wideraufgenommenen Opernvorstellung, die vielem bis jetzt noch Unbekannten, oder mit großem Unrechte Verschollenen aus ächt heimathlicher Künstlererde hätte weichen dürfen, ruht vornehmlich in der Neubesetzung der Titelrolle durch Frau Dustmann. Jeder mit dieser künstlerischen Persönlichkeit Vertrautgewordene involvirt mit diesem Namen den Begriff einer nach wesentlich subjectiv-lyrischer Seite gestählten Kraft und Natur, die ihr feinfühliges, in alle ihr zugewiesenen Rollen mit einer gewissen, seltenen Liebeswärme eingetieftes, wesentlich lyrisches Sein und Wesen in allen jenen Puncten zu ebenso klarer, als urbildlich schöner Offenbarung zu bringen versteht, wo der vom Dichter und Componisten gestaltete Stoff solchem Drange fördernd entgegenkommt. Nun ist die Norma vom Dichter wie vom Componisten schon von vornherein als ein durch und durch in seinem Gefühlssubjectivismus aufgegangenes Wesen hingestellt. Jenes vielverzweigte Gewebe von Lebenssituationen, in das diese Druidenseherin während des ganzen Handlungsverlaufes dieser Oper verstrickt wird, findet seine einzig befriedigende Erklärung und Lösung lediglich in demjenigen Geistesmomente, das nicht treffender bezeichnet werden kann, als mit den Worten des großen Denkers, der das Gefühlsleben engsten Sinnes bald als „dunkles Weben des Geistes“, bald als „Insichselbstverschweben der Seeleninnerlichkeit“ erklärt. Frau Dustmann gab denn als Norma ganz ihr eigenes tiefstes Seelenleben wieder; sie war als solche ein Typus höheren Sinnes, also ein nicht so leicht zu überbietendes Urbild ihrer Art. Ganz anders, und ohne Frage minder zu Gunsten der eben erwähnten Darstellerin, löst sich die Erörterung der Thesis: ob Norma, als ganzer Charakter aufgefaßt, nicht auch Momente in sich fasse, die — hinausragend über den blosen Subjectivismus der Leidenschaft, oder, will man anders, des allgemeinsten Stimmungslebens — auch weitumfassendere Zonen des Geisteslebens berühren? Ist Norma nur Geliebte, nur Mutter; ist sie nicht auch Priesterin, Seherin, daher gewiesen, neben den engsten Sinnes höchstpersönlichen Lebenssphären auch so viel an geistiger Energie ihrem Selbst zu wahren, um — diesem Grundzuge der Romani-Bellini'schen „Norma“ zunächst — auch das allgemeine Wesen jener Gattung, der sie ihr individuelles untergeordnet, hervortreten zu können? Nun schließt aber der Begriff des Priester- und Seherthums auch den einer gewissen streng abgegrenzten, plastischen Abgeschlossenheit im Mienen- und Bewegungsleben, und — nun einmal die gesangsmäßige Aeßerung des Geisteslebens, weil eben schon bestehend, auch als haltbar in gewisser Beziehung zugegeben — auch in rein musikalischem Bezuge als unumgängliches Moment einer gelungenen Darstellung ein. Hier lag nun die Achillesharfe der Dustmann'schen Norma. Hier fehlte es einerseits an plastischer Abrundung und an gegenständlicher Abfassung, andrerseits — freilich nur materiell genommen — an der gehörigen Stimmfülle. Es fehlte weiter an dem vom Componisten nun einmal widersinniger Weise verlangten, nöthigen Fond einer gehörig durchgebildeten Coloratur. Frau Dustmann sang und spielte eben sich selbst, d. h. die durch und durch deutsch besaitete Künstlerseele, nimmermehr aber die Romani-Bellini'sche, noch weniger die nach geschichtlichen Analogien als solche zu rechtfertigende Norma. Ließ die Trägerin der Titelrolle nach einer, freilich nach der hauptsächlichen Seite hin, Einiges, so ließen die übrigen Darsteller nach allen Richtungen Alles zu wünschen übrig. Hr. Stighelli war ein in jedem Zuge bis zur äußersten Widerlichkeit carrikirter Sever, Frl. Lichtmay hingegen eine kaum den Noten gerecht werdende Adalgisa mit zahllosen Unarten in blökendem, jede Phrase muthwillig zerreißendem, stellenweise sogar arg mißtönendem Singen sowie mit einem lediglich auf häßlichen Gesichtsverzerrungen, auf geistlosen Arm- und Handbewegungen fußenden sogenannten Spiele. Unser ehrenfester, stimmbegabter und gründlich geschulter Bassist Schmid ließ als Oberpriester Oroveso zwar sein herrliches Ogan, seine herrliche Gesangsart, aber auch das ihm eigene seelenlose Phlegma gründlich walten. Frl. Fischer war in der kleinen Rolle der Clotilde kaum genügend, Hr. Campe in jener des Flavius geradezu erbärmlich. Der Chor ließ — wie fast immer — nur sehr matte Lebenszeichen vernehmen. Das Orchester war — unter Esser's Leitung — zwar sattelfest. Aber dieses einsichtsvollen Dirigenten bei diesem Anlasse ganz besonders in den Vordergrund gestellte Eigenthümlichkeit — ich meine hiermit jene ihm und allen seinen Collegen eigene Hetzjagd in Angabe und Fortführung der Zeitmaße — ließ namentlich die chorische und specifisch orchestrale Seite dieser Oper bedenklich in den Schatten treten. Trotz aller dieser Mängel ist der auf das Einstudiren der „Norma“ verwendete große Fleiß eine unbestreitbare Thatsache. Möchte doch diese Begünstigung in kürzester Zeit einem gutdeutschen oder überhaupt einem mustergültigen Opernbühnenwerke, stamme dieses nun aus welcher Periode immer, in den Hallen unseres gründlich verundeutschten Bühnentempels zu Theil werden. S.

Berlin. Am 17. September spielte im Kroll'schen Theater vor ihrer Kunstreise nach Stettin, Königsberg i. Pr., Riga &c. die hiesige Violinvirtuosin Frl. Rosalie Müller das E dur-Concertino von Kalliwoda und eine Fantaisie-Caprice von Vieuxtemps. Beinahe von Stufe zu Stufe sind wir ihrer Entwickelung gefolgt. Als 12jähriges Mädchen haben wir ihre vorauseilende Virtuosität bewundert. Ihr Lehrer, der königl. Kammermusikus Zimmermann, welcher als ausgezeichneter Geiger und Führer seines nach ihm benannten Streichquartetts seit 25 Jahren rühmlichst bekannt ist, hat sich denn auch in Frl. Ros. Müller eine treffliche Schülerin gebildet. Jetzt, da sie als 20jährige Jungfrau vor uns steht, und, wenn wir so sagen dürfen, in ihrer Virtuosität männlicher gereift ist, sind wir in der Lage, den Gehalt ihrer errungenen Künstlerschaft mit sicherem Maße zu messen. Sie versteht nicht allein die verschiedenartigen mechanischen und technischen Schwierigkeiten ihres Instrumentes meist tadellos zu überwinden, sondern ist auch bemüht durch die zierlichen Details ihres Spiels den Sinnen zu schmeicheln und übereinstimmend mit dem angenehm singenden Ton ihrer schönklingenden Amati, Vergnügen zu erwecken, ja, durch die bedeutend entwickelte Spielfertigkeit stellenweise zur Bewunderung anzuregen. Nur wünschten wir, daß unsere Virtuosin mehr Sorgfalt auf ein gleichmäßigeres, eleganteres Staccato verwendete. Mannigfaltigkeit des Bogens, wie Reinheit und Tonschmelz sind bei ihr gleich rühmenswerth; und so errang sie denn in diesem Concerte durch ihre Leistungen großen Beifall. Die Begleitung, vom Kroll'schen Orchester unter Hrn. Engel's Leitung ausgeführt, war discret und exact. Auch zeigte uns der 11jährige Franz Pönitz durch den Vortrag eines Divertissements über Motive aus der Oper „Beatrice di Tenda“ von Parish Alvars, welche riesigen Fortschritte dieser angehende Harfenvirtuose in letzterer Zeit gemacht. Die Opernsängerin Frl. Klettner und der Opernsänger Hr. Othmer unterstützten das Concert beifällig mit Gesangsvorträgen. — Frau Jachmann-Wagner hatte den Gluck'schen Orpheus gewählt, um vor ihrem Uebertritt zum recitirenden Drama in der Titelrolle als Sängerin Abschied vom Publicum zu nehmen. Wir glauben dessenungeachtet nicht, daß diese große dramatische Sängerin gänzlich aufhören werde zu singen. Ihr Stimmmaterial, wenn auch die ursprüngliche Klangfarbe desselben verloren gegangen ist, reicht für den Orpheus noch vollständig aus, und so können wir wol ab und zu erwarten — damit die Gluck'schen Opern, welche durch Frau Jachmann bei uns zu neuem Leben er-

wachten, nicht wieder vom Repertoire verschwinden —, daß sie neben ihrem jetzigen Wirkungskreise als Tragödin auch hin und wieder ihr großes Talent in solchen Opern fernerhin verwerthe.

Th. Rode.

Braunschweig. Am 1. October wurde das neue prächtige Theatergebäude mit einem Prolog „Der Wettstreit der Musen" und Goethe's „Iphigenie" eröffnet. Am 2. October fand als erste Opernvorstellung die erste Aufführung des „Tannhäuser" statt. Nachdem diese Oper bereits die Runde über alle bedeutenderen deutschen Bühnen gemacht hat, war das Verlangen unseres kunstsinnigen Publicums wol gerechtfertigt, dieses Werk auch kennen zu lernen. An höchster Stelle wiederholt abgewiesen, gelang es endlich unserm verdienstvollen Capell-M. Abt, die Genehmigung zur Aufführung durchzusetzen. Dieselbe war eine in allen Theilen ausgezeichnete; unsere treffliche Hofcapelle wetteiferte mit dem für diese Oper besonders geeigneten Sängerpersonal unter Leitung ihres allverehrten Dirigenten, das Meisterwerk in vollkommenster Weise zur Ausführung zu bringen. Das Publicum nahm in gehobenster Stimmung jede Gelegenheit wahr, durch enthusiastischen Applaus seinen Beifall zu erkennen zu geben und rief nach jedem Acte sämmtliche Sänger und zum Schluß auch Capell-M. Abt. Die Ausstattung war höchst geschmackvoll. Die Hoftheater-Intendanten von Berlin und Hannover wohnten der Vorstellung als Ehrengäste bei. Das neue Theater mag wol zu den schönsten gehören, die es überhaupt giebt, ganz vorzüglich ist die Akustik. Als nächste Neuigkeit ist Gounod's „Faust" in Aussicht gestellt. — Die Abt'sche Singakademie studirt Beethoven's große Messe in D, um bei der von dem Musikverein zu Hamburg projectirten, zu Anfang November dort stattfindenden Aufführung mitzuwirken. η

Chemnitz, 2. October. Gestern gab unser bisheriger Stadtmusik-Dir., Hr. W. A. Mejo, sein Abschiedsconcert. Schon am Morgen des feierlichen Tages war er vom städtischen Kirchenmusik-Sängerchore begrüßt worden; ebenso hatten Freundeshände das Dirigentenpult sinnig geschmückt, welches der würdige Greis nach beinahe dreißigjähriger Amtirung zum letzten Male betrat, um folgende Werke zu dirigiren: Symphonie C moll von Beethoven; Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Baß aus dem Stabat mater von Rossini, mit Orchesterbegleitung; Abschieds-Ouverture von Mejo; Solo-Quartett „Ruhethal" von Mendelssohn; das „Lied von der Glocke" mit Musikbegleitung von Lindpaintner. Vom Publicum und Orchester mit Zuruf und Tusch, von einer jungen Dame in gebundener Rede bewillkommnet und mit einem Lorbeerkranze beschenkt, begann und leitete Hr. Mejo die Aufführung, welche durchweg gut von Statten ging. Seine Abschieds-Ouverture verbindet, geschickt gruppirt, mannigfache Reminiscenzen heiteren und ernsten Genres zu einem wirksamen Ganzen. Die Gesangspartien wurden von hiesigen Dilettanten in dankenswerther Weise ausgeführt, ebenso die Declamation des Schiller'schen Gedichtes. — Mejo, 1793 zu Rossen geboren, begann seine musikalischen Studien beim Stadtmusikus Bergt in Oederan, war dann in Dresden und Leipzig bei den Chören der Stadtmusiker Krebs und Barth thätig und verlebte hierauf elf Jahre unter sehr angenehmen Verhältnissen als Dirigent einer gräflichen Hauscapelle in Schlesien. Diese Stellung vertauschte er vor circa dreißig Jahren mit dem zuletzt von ihm innegehabten Posten, auf welchem er sich unbestritten viele Verdienste um das hiesige Musikleben erworben hat. Er rief die hier noch bestehenden Abonnementconcerte ins Leben und zwar mit einer Opferwilligkeit, die Wenigen eigen; er suchte für diese Concerte die bedeutendsten Kräfte, Sänger und Virtuosen, zu gewinnen und hat in diesem langen Zeitraume manchen Künstler ersten Ranges dem hiesigen Publicum vorgeführt. Eines dieser Abonnementconcerte war es auch, in welchem Johanna Wagner zum ersten Male als Sängerin öffentlich auftrat. — rg.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Dieser Tage verweilte in Leipzig ein junger, talentvoller Schüler von F. Kittl und Alexander Dreyschock, Hr. Leopold Lion aus Prag. Derselbe hat als Pianofortespieler bereits eine bedeutende Stufe erreicht, und ebenso verdienen seine Leistungen als Componist Beachtung. Er spielte bei Prof. Moscheles gemeinschaftlich mit den HH. Concert-M. R. Dreyschock und Davidoff ein Trio eigener Composition, und trug auch bei dem Redacteur dieser Blätter einige Piecen vor, welche die Tüchtigkeit und das Talent des von Prag aus warm Empfohlenen documentirten. Eine Concertouverture, mit welcher Hr. Lion in dieser Stadt während der vorigen Saison an die Oeffentlichkeit trat, fand bei Publicum und Kritik die günstigste Aufnahme. Der junge Künstler hat sich von Leipzig zunächst nach Berlin begeben.

Frl. Marie Cruvelli gastirte mit dem glänzendsten Erfolge am Aachener Stadttheater im „Prophet", in „Romeo" und im „Barbier".

Frl. Felicita Vestvali, erste Sängerin an der Großen Oper in Paris, wirkte im letzten Curhaus-Concerte zu Wiesbaden am 4. d. Mts. mit; man rühmt ihren hochdramatischen Vortrag und ihren prachtvollen Contraalt.

Am 8. d. Mts. gab Hr. Jean Vogt in Liegnitz, von Musik-Dir. Bilse unterstützt, ein Concert, in welchem seine neueste Composition (Trio in C moll) sehr beifällig aufgenommen wurde.

Frl. Agnes Büry ist von der königl. italienischen Oper in London engagirt worden.

Musikfeste, Aufführungen. Eines der Concerte des Hrn. Alfred Mellon im königl. Opernhause zu London, welche sich übrigens einer großen Theilnahme erfreuen, brachte jüngst nur Compositionen Mozart's, darunter die G moll-Symphonie, das Clavierconcert in C dur und die Figaro-Ouverture. Der für diese Concerte engagirte Hr. Carl Formes sang die Arien: „In diesen heil'gen Hallen" und „Doch vergiß leises Flehen."

Jenny Lind wirkt am 22. d. Mts. bei einer Aufführung des „Elias" in Exeter Hall mit, welche unter Leitung ihres Gatten zum Besten eines Kirchenbau-Fonds stattfindet.

Am 15. und 16. September fand in Carlsruhe ein großes badisches Musik-Gesangsfest statt, an welchem sich siebzehn bedeutendere Liedertafeln des Landes betheiligten.

Neue und neueinstudirte Opern. Anton Rubinstein ist mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt, zu welcher ihm Julius Rodenberg das Textbuch geschrieben.

Der neue Director des Preßburger deutschen Theaters, Hr. Dr. Hermann, hat eine neue Oper „Der vierjährige Posten" (das Textbuch nach Th. Körner's Dichtung bearbeitet) von Alfred Kohm zur Aufführung angenommen. Bekanntlich wurde dasselbe Sujet bereits von Carl Reinecke zum Vorwurfe einer Operette gemacht.

Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater in Berlin hat mit den Proben zu Maillart's Oper „Die Fischer von Catana" begonnen, und wird dieselbe Anfang Novembers zur Aufführung gelangen.

Literarische Notizen. Von A. B. Marx erscheint demnächst bei O. Janke in Berlin eine neue, zwei Bände umfassende Arbeit unter dem Titel: „Gluck und die Oper".

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Nachfolger des seit dem 1. d. Mts. als städtischer Musikdirector in Luzern thätigen Hrn. Ed. Mertke, bisher zu Wesserling im Elsaß, ist ein Hr. Schwiedam.

Personalnachrichten. Die von vielen Blättern gebrachte Nachricht, daß Hofcapell-M. Kücken um Entlassung von seinem Posten nachgesucht und dieselbe auch erhalten habe, scheint sich zu bestätigen.

Vermischtes.

Wie wir aus zuverlässigster Quelle erfahren, tritt Ander schon in den nächsten Tagen wieder im Wiener Hofoperntheater auf; ebenso werden gleichzeitig die Proben zu „Tristan und Isolde" neu aufgenommen. Frau Dustmann singt ihre Partie bereits auswendig; und selbst für den Nothfall, daß Ander nach einige Zeit seiner Thätigkeit am Kärnthnerthor entsagen müßte, ist Sorge dafür getragen, daß die Aufführung dieser Novität nicht länger verschoben zu werden braucht, indem Hr. Morini aus Paris die Partie des Tristan alsdann übernehmen wird.

Die Errichtung eines großartigen Conservatoriums für Musik in St. Petersburg durch die „russische Musikgesellschaft" steht nun definitiv bevor. Anton Rubinstein hat bereits die förmliche Einladung erhalten, die Organisation und oberste Direction dieses neuen, auf reiche Geldmittel fundirten Institutes zu übernehmen, und wird sich am 24. d. Mts. von Berlin ab nach St. Petersburg begeben. Einen integrirenden Theil dieses Conservatoriums soll eine „Opernschule" bilden.

In Folge des auch von uns in Nr. 6 erwähnten Preisausschreibens der Firma Bote & Bock in Berlin für einen Fest- oder Triumphmarsch im symphonischen Style waren dreiundachtzig Concurrenzarbeiten eingegangen und wurde, nach dem übereinstimmenden Urtheile der HH. Preisrichter Lachner in München, Taubert und Dorn in Berlin, der ausgesetzte Preis von zwanzig Ducaten Capell-M. Friedrich Lux aus Mainz zuerkannt.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien
aus dem Verlage von
Fritz Schuberth in Hamburg.

Emmerich, Rob., Drei Salonstücke (Barcarole, Capricietto, Notturno) für Pfte. Op. 10. 15 Ngr.

Golinelli, S., Addio. Andantino pour Piano. Edition originale. 10 Ngr.

———, Dasselbe, Edition facilitée. 10 Ngr.

Jensen, A., Vier Gesänge nach Poesien von *G. Herwegh* und *Eichendorff*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5. 20 Ngr.

Krug, D., Märchen-Träume. Phantasie für das Pianoforte. Op. 144. (Mit Titel u. Umschlags-Illustration.) 20 Ngr.

Kudelski, C. M., Deuxième Trio (d'une difficulté modérée) p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 6. 1 Thlr. 15 Ngr.

Lee, L., Sonate pour Piano et Violoncelle (ou Alto). Op. 9. 2 Thlr.

Osten, Fr. von, Feuilles d'Album (Prélude et Mélodie. Pensée fugitive. Impromptu, Sonette) pour Piano. Op. 23. 10 Ngr.

———, Le Coureur. Galop brillant p. Piano. Op. 24. 10 Ngr.

———, Il Bacio (Der Kuss). Valse d'après *Arditi* pour Piano. Op. 26. $7^1/_2$ Ngr.

———, Valse d'amour d'après *Arditi* pour Piano. Op. 27. $7^1/_2$ Ngr.

Schwencke, F. G., Erwartung, Gedicht von *Ed. Hoefer*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. Ausg. für Sopran oder Tenor. 10 Ngr.

———, Dasselbe, für Alt oder Bariton. 10 Ngr.

Stenglin, Victor von, Le Pêcheur. Barcarole napolitaine pour Piano. Op. 88. $12^1/_2$ Ngr.

———, Une rose blanche. Improvisation pour Piano. Op. 89. $12^1/_2$ Ngr.

Im Verlage von **A. Vogel & Comp.** in *Berlin* ist soeben erschienen und in allen hiesigen und auswärtigen Buchhandlungen vorräthig:

Musikalische Compositionslehre
von
Flodoard Geyer,
königlichem Professor der Musik.
I. Theil. Das elementare Gebiet.
28 Bogen. Eleg. geh. Pr. 2 Thlr.

Soeben erschien und ist durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Ueber
Die dramatische Dichtung mit Musik.
Von **Peter Lohmann.**
8°. geh. Preis 6 Ngr.

Leipzig. **Hermann Lappe.**

An die Besitzer von
Original-Handschriften und ersten Drucken
Beethoven'scher Werke.

Die Unterzeichneten beabsichtigen im Einverständniss mit allen berechtigten Original-Verlegern eine kritisch-revidirte Ausgabe von *Beethoven*'s sämmtlichen Werken zu veranstalten, und sind bemüht, dafür den umfassendsten Apparat zu beschaffen. Dieser besteht im Wesentlichen in den Originalhandschriften des Componisten und den ersten Ausgaben der Werke, wozu in einzelnen Fällen noch Abschriften kommen, welche der Componist für den Stich oder zu anderen Zwecken selbst durchgesehen hat.

Bereits ist eine ziemlich grosse Zahl, namentlich Original-Handschriften, den Unterzeichneten bekannt, und theilweise durch die Liberalität der Besitzer schon in ihren Händen. Es ist aber für die plangemässe Durchführung des Unternehmens von grosser Wichtigkeit, die genannten Hülfsmittel so vollständig, als sie überhaupt noch vorhanden sind, benutzen zu können. Deshalb ergeht hierdurch an alle Besitzer von *Original-Handschriften, ersten Drucken* oder auch *revidirten Abschriften Beethoven'scher Werke* die ebenso dringende als ergebenste Bitte, den Unterzeichneten von ihrem Besitze Nachricht zu ertheilen und zu erlauben, sich wegen des Weiteren mit ihnen zu vernehmen.

Ausführliche Prospecte der zu veranstaltenden Ausgabe werden demnächst veröffentlicht werden. Hier sei nur vorläufig bemerkt, dass es darauf abgesehen ist, sämmtliche Werke in der Originalgestalt, alle mehrstimmigen daher in Partitur, herauszugeben. Die Verehrer *Beethoven*'s werden schon hieraus erkennen, dass eine des grossen Meisters würdige Ausgabe unternommen wird, und die Unterzeichneten dürfen daher wol hoffen, freundliche Berücksichtigung ihrer Bitte zu finden.

Gefällige Mittheilungen werden direct durch die Post erbeten.

Leipzig, am 1. October 1861. **Breitkopf & Härtel.**

Richard Wagner.

Für die zahlreichen Verehrer des *gefeierten Tondichters* dürfte die soeben in unserem Verlage erschienene, wohlgetroffene Büste von grossem Interesse sein. Dieselbe ist von dem genialen, jungen Künstler *Ludwig Schimek*, Schüler des Herrn *Emanuel Max*, gearbeitet und kann mit vollem Recht ein *Meisterwerk* genannt werden.

Preis in ff. Gyps 24 Ngr.
„ „ do. bronzirt 28 Ngr.
„ „ Stearin-Masse 1 Thlr. 10 Ngr.

Sämmtliche Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

Prag, im September 1861.

Schönfelder & Reinitzer,
Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung.

Local-Veränderung.

Mit heutigem Tage haben wir unser seit 16 Jahren innegehabtes Local Inselstr. 14 verlassen, und die neuen Fabrikgebäude

Thalstrasse Nr. 38

bezogen. Wir empfehlen auch hier unsere selbstgefertigten **Pianos** in Flügel-, Tafel- und aufrechter Form, welche schon längst als vollkommene Fabrikate allseitig anerkannt wurden, dem hiesigen und auswärtigen musikalischen Publicum zur gefälligen Abnahme.

Leipzig, den 27. September 1861.

Wanckel & Temmler.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.
Hierzu eine Beilage von Charles Toussaint und G. Langenscheidt in Berlin.

Leipzig, den 18. October 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 17.
Fünfundfunfzigster Band.

S. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Werke für den Gesangsunterricht.

Noch kein Zeitalter war so fruchtbringend an theoretischen Werken, als das jetzige. Forschungen, Beobachtungen, Theorien, Systeme, kurz geistige Errungenschaften in allen Fächern, ein auffallend lebendiges, allgemeines Ringen nach Licht und Klarheit, in wenigen derselben aber bereits recht practisch durchgreifende Anwendung des Errungenen.

Wie viel wird in der Gegenwart u. A. über die Ausbildung des Gesangsorganes geschrieben, und wie steht es dagegen jetzt mit dem Gesange selbst?

Noch bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts war die Zahl der sich im Gesange Ausbildenden sehr gering. Das Volk — sc. Publicum — begnügte sich bis dahin größtentheils, seine Volkslieder zu singen, „wie ihm der Schnabel gewachsen war"; wer sich aber ausbildete, der wurde als ein einem höheren Berufe sich weihendes Individuum angesehen, besonders so lange noch die großen, auf den Kirchengesang basirten Conservatorien in Neapel, Rom, Bologna u. s. w. hinter ihren klösterlichen Mauern ihre Zöglinge länger als halbe Decennien in jeder Art von Diät überwachten, nachdem bei denselben schon von zarter Kindheit an der noch weiche Kehlkopf ganz allmälig höchst vorsichtig geübt und zu jener, viele Jahrhunderte hindurch bewunderten Größe und Fülle des Tones gewölbt und gekräftigt worden war. Wenige Lehrer genügten für den gesammten Unterricht, und nur diejenigen wurden frequentirt, welche sich von Jugend an — aus innerem Drange — zu großen Meistern der Stimmbildung aufgeschwungen hatten.

Die durch Frankreich entflammte, alle Schichten ergreifende Umwälzung der verschiedensten Völker erweiterte dagegen unaufhaltsam den Gesichtskreis und das Interesse nach allen Richtungen, also natürlich auch für das die Sinne so lebhaft berührende Element des Gesanges.

Man begnügte sich nicht mehr mit der Bewunderung der Kunst desselben; Interesse, Ehrgeiz und Eitelkeit begehrten selbst theilzunehmen an „kunstgerechten" Leistungen und veranlaßten auf einmal das Verlangen nach allgemeinem Gesangsunterrichte. Jene geringe Anzahl von gediegenen Lehrern war sehr bald bei Weitem nicht mehr ausreichend, andererseits aber kaum der kleinste Theil des Publicums im Stande, weder die hohen Ausbildungskosten, noch die lange Zeit von fünf bis sechs Jahren ausschließlich auf dieses „Nebenstudium" zu verwenden. Das bald allgemein werdende Verlangen nach möglichst billig und schnell unterrichtenden Lehrern lenkte die Aufmerksamkeit aller Arten Musiker, die bis dahin vielleicht gar kein Interesse für Gesang gehabt hatten, auf diesen viel einträglicheren Gewerbszweig und erzeugte somit eine gewaltige Verseichtung dieses bis dahin so hoch und heilig gehaltenen Studiums.*)

Gewinnsucht, Charlatanerie und Unfähigkeit verdrängten durch ihre, den verkehrten Wünschen des urtheilslosen Publicums gemachten Zugeständnisse in sehr bedenklichem Grade die wenigen guten und ehrlichen Unterrichtsleistungen; nicht minder aber war es zugleich die in den Elementarschulen sich verbreitende, ziemlich rohe Manier des Chorgesanges, welche noch fortwährend den größeren Theil des jugendlichen Stimmmaterials untergräbt und es dem redlichen Lehrer bis zur Unmöglichkeit erschwert, in ein bis höchstens zwei Jahren aus körperlich und geistig verpfuschten oder unentwickelten, erwachsenen Schülern eine Catalani oder einen Farinelli zu zaubern.

Gegenüber diesem beklagenswerthen Verfall, durch welchen das herrliche Erbtheil der alten großen Gesangsmeister ganz verloren und vergessen scheint, verdienen die vielen, meist deutschem Fleiß und Wissensdrang erwachsenen Schriften über Stimmbildung die ernsteste Beachtung, aber auch Prüfung, da auch bereits in der Literatur des Gesangsunterrichts die Charlatanerie durch kecke Behauptungen und unverstandene Plagiate — im bestechenden Gewande gelehrter Schönrednerei — gefährliche Verheerungen unter den jetzt mühsam sich aufbauenden Begriffen über diesen höchst verantwortlichen Unterricht anzurichten droht. Jedenfalls befindet sich dieser Zweig der Literatur erst im ersten Stadium wirklich fruchtbringender Entwickelung. Die Werke eines Bernacchi, Pistocchi u. s. w., in einer fremden Sprache unter Anwendung der großen und leicht falsch übersetzten Feinheiten geschrieben, liegen theils in den Bibliotheken als todte Schätze vergraben, theils sind sie in

*) Bis hinab zu allerlei unwürdigen, der Ignoranz des Publicums gemachten Zugeständnissen, z. B. bis zu der noch jetzt in einzelnen Städten herrschenden Unsitte, daß jeder Clavierlehrer mit der Bedingung engagirt wird, eine halbe Stunde Gesangsunterricht zuzugeben.

den Uebertragungen trotz alles Vortrefflichen leider in ihrem innersten Wesen aus ähnlichen Gründen unverständlich. Die gediegeneren neueren Schriften dagegen enthalten im Allgemeinen nur eine größere Anzahl einzelner brauchbarer Winke für die practische Anwendung, während dieselben im Totalverständniß den Studirenden gewöhnlich im Stiche lassen.

So bietet auch das vorliegende, auf sorgfältigeren Studien beruhende Werkchen:

Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangsorganes mit besonderer Rücksicht auf die Frauenstimme von F. Seiler. Mit einer Tafel. Leipzig, Leopold Voß. 1861. Pr. 15 Ngr.

dem strebsamen Lehrer viele vortreffliche Fingerzeige, während der Verf. Pag. 34 ausdrücklich darauf aufmerksam macht, „daß man dasselbe durchaus nicht als Lehrbuch betrachten darf."

So richtig diese schon durch den Titel ausgesprochene Verwahrung, so entschieden ist das Buch den Verfassern von Lehrbüchern für die meisten Capitel eines solchen als Grundlage zu empfehlen, und in diesem Sinne will ich folgende Einzelheiten aus demselben berühren.

An die Mittheilung Pag. 8, daß Rossini dem Aussterben der Sopransänger hauptsächlich den Verfall der Gesangskunst zuschreibe, knüpft Seiler die warnende Beobachtung, daß sich viele Lehrer verleiten lassen, alle Stimmen so, wie die ihrige, auszubilden.

In der vergleichenden Zusammenstellung von Beobachtungen bedeutender Physiologen am todten oder lebenden Organe (Pag. 12) liegt eine — nur zu wenig direct ausgesprochene — wol zu beachtende Warnung vor einseitigem Studium der Anatomie und des leblosen Kehlkopfes.

Zur Unterscheidung der Brust-, Falsett- und Kopfstimme giebt der Verf. die bestimmtesten Fingerzeige; doch bleibt es bei der vielfachen Verwirrung dieser Begriffe sehr wünschenswerth, aus diesen Andeutungen eine deutliche Erklärung des Unterschiedes zu entwickeln und — in die Augen fallend — an die Spitze zu stellen. Ebenso bliebe die Andeutung, welche in der ganz auf die alte italienische Schule fußenden, mit den Worten „die Mundwinkel etwas zurückgezogen" vorgeschriebenen Haltung des Mundes enthalten (Pag. 42), durch Erwähnung des Einflusses zu motiviren, den dieser „feste Schluß" der Unterlippe auf die Spannung einzelner Kehlkopfmuskeln ausübt.

Wegen der fortwährenden Verwechselung zwischen Schultern und Achseln bliebe eine Erklärung des Unterschiedes nachzutragen. Ueberhaupt bleibt wünschenswerth, auszuführen: eine genaue Beschreibung der Haltung des ganzen Körpers (s. ebenfalls Pag. 42), eine motivirte Beleuchtung des „Flankenathmens" (s. Pag. 43) und eine detaillirte Besprechung der bei der Tonbildung üblichen Unarten.

Sehr interessant und zum Theil lehrreich ist die Mittheilung der Beobachtungen mit dem Kehlkopfspiegel (Pag. 14—25), sehr gerecht Seiler's Klage, daß dieselben „bisher von den Gesanglehrern mit Mißtrauen aufgenommen, kaum beachtet und vielfach bezweifelt worden sind."

Wichtig ist auch der von ihm ausgeführte große Unterschied zwischen dem deutschen und italienischen a, dagegen fehlt der Unterschied zwischen dem deutschen und italienischen o.

Für den Componisten besonders merkwürdig ist das Capitel über die „Nebentöne der Vocale" (Pag. 50) und die Beobachtung, daß jeder Ton einen bestimmten Vocal habe, auf welchem er viel besser klinge, als auf den anderen.

Gegen die rohe Art des Schulgesanges zieht der Verf. eingehender zu Felde und knüpft an die Mittheilung, daß die Catalani schon mit fünf Jahren den Unterricht begonnen habe, die gewiß wichtige Forderung, denselben stets mit neun bis zehn Jahren — besonders bei Mädchen — zu beginnen.

Ernste Prüfung erfordert Seiler's, auf den Unterricht von Miecksch und Wieck begründete Ansicht, daß zuerst Kehlfertigkeit und dann erst Tragen der Töne zu üben sei.

Ueber die Erweiterung des Brustregisters durch die Kunst der Stimmbildung und die damit verbundene Erweiterung des so allgemein vermißten „großen Tones" scheint der Verf. keine entscheidenden Versuche gemacht zu haben, obgleich die von ihm selbst vorgeschriebene Mundhaltung darauf leitet. Er spricht sich gegen erstere aus, während nicht nur die alte Schule, sondern auch einzelne neuere Lehrer darin Erfolgreiches geleistet haben.

Die beigefügten Abbildungen sind deutlich gezeichnet und geben ein anschauliches Bild der mit dem Kehlkopfspiegel in den verschiedensten Aeußerungen ihrer Thätigkeit beobachteten Stimmorgane. Das Werk ist wegen seiner ausführlichen Erklärungen und Beobachtungen sowol Lehrern als Theoretikern der Stimmbildung zu empfehlen. Ausstattung gut. Druck correct. —

Die Elemente der Stimmbildung. Gesang-Uebungen mit Pianoforte-Begleitung nebst Erläuterungen von Benedict Widmann. (Preis 15 Ngr. Leipzig, Verlag von C. Merseburger) eignen sich vielmehr direct zu practischem Gebrauche. Sie bestehen aus 72, in 12 erläuterte Lectionen getheilten, in verschiedene Tonarten transponirten Uebungen und außerdem noch aus 10 größeren „Vocalisen", ein jedenfalls reichhaltiges Unterrichtsmaterial und recht zweckmäßig angeordnet, was allmälige Vorbereitung, Steigerung und Verbindung der verschiedenen Schwierigkeiten betrifft. Auch sind die Transponirungen der einzelnen Uebungen in mehrere verschiedene Tonarten eine, für im Transponiren ungeschickte Lehrer verdienstliche „Eselsbrücke", machen aber allerdings das Heft doppelt compendiös und theuer, wo vielleicht meist Andeutungen genügt hätten. Gut vorbereitet ist u. A. in der neunten Lection die übermäßige Secunde der Molltonleiter; dagegen sind einzelne Figuren oder Fortschreitungen widerstrebend, z. B. Nr. 33 im dritten Tact, Nr. 40 und 41 vom ersten zum zweiten Tacte der Sprung von der großen zur kleinen Note, und Pag. 26 ist im zweiten Tacte d nach dem des der Begleitung des ersten Tactes nicht leicht zu treffen. Die für mehrere Uebungen zugleich eingerichtete Begleitung ist nicht immer für jede recht geeignet, auch würde sich mitunter passenderer lateinischer Text gefunden haben, als das auf der Endsylbe betonte: venite oder sursum corda (chorda); doch ist dies Alles nebensächlich gegenüber der großen Mühe und Ueberlegung der gesammten Anordnung.*)

Die den Uebungen vorangeschickten „Erläuterungen" enthalten zwar ebenfalls viel Lehrreiches und Wesentliches, was man in anderen Büchern vermißt, z. B. Uebung des „coup de glotte", zweckmäßige Unterscheidung zwischen Dur und Moll, in der Consonantenübung den Wink: „die Stimme gleite schnell über die Consonanten hinweg und verweile stets auf den Vocalen", auch über Gaumen- und Nasenton Ausführlicheres

*) Daß der Verf. hartnäckig messa di voce schreibt, ist jedenfalls nur eine Verwechselung mit der allerdings „in bocca romana" so weich klingenden Aussprache von mezza. (Umgekehrt tadelte F. Sieber früher einmal in d. Bl. die letztere Schreibweise und bezeichnete die erstere als die richtige. D. Red.)

als das Seiler'sche Werk; aber jene Erläuterungen sind doch nicht so erschöpfend, als der Verf. in der Vorrede behauptet, und enthalten auch manches Fragliche. Wenn der Verf. „Engbrüstigkeit und Kurzathmigkeit vom Gesangsunterricht ausschließt", so scheint ihm unbekannt zu sein, daß diese Uebel sich gerade durch umsichtigen Gesangsunterricht, besonders durch richtig geleitetes Athemholen, bedeutend heben lassen.

Die vierte Anforderung, nämlich geistige Begabung, möchte ich im Hinblick auf das vielfache Scheitern guten Unterrichts an geistig unentwickelten Naturen vorangestellt wissen.

Fraglich bleibt auch die Behauptung: „die größte Spannung der Stimmbänder erzeugt den höchsten Ton."

Der Verf. unterscheidet nur zwei Register, erwähnt des Falsettregisters gar nicht, ebenso wenig der Erweiterung der Bruststimme, hält dagegen für manche Stimmen schon bei dem mittlen g Anwendung der Kopfstimme (!) für nöthig (s. Erläut. zu Lect. 6).

Daß „das Decrescendo manchen Schülern leichter" falle, als das Crescendo, habe ich nie bemerkt, sondern stets das Gegentheil.

Die Forderung, das Staccato hervorzubringen, „indem man die Stimmritze schließt", wird manchem Schüler Kopfzerbrechen verursachen.*) (Erläut. zu Lect. 11).

Die ersten neun Lectionen stets piano zu üben, kann leicht zu einer Schwächung der betheiligten Muskeln führen; desgleichen ist es bedenklich, dieselben sämmtlich auf a zu üben, da gerade dieser Vocal die verschiedensten Untugenden im Gefolge hat.

Auch bei dem Vocale e fehlt die Anleitung, denselben rein und schön zu bilden, bei dem Vocale o die Unterscheidung zwischen dem deutschen und italienischen, offenen, o. Anstatt auf die bei o und e „nothwendige" Mundstellung oder Veränderung aufmerksam zu machen, ist es wol nothwendiger anzugeben, wie man letzterer begegnet.

Ueber die Aussprache ausgehaltener Diphtongen fehlt die Anleitung, keinesfalls dürfen dieselben in der z. B. auf Pag. 32 vorgeschriebenen Weise (deiner in de — einer) getrennt werden.

Endlich fehlen die zur Beachtung der Endconsonanten nöthigen Winke.

Die Vorschriften über Körperhaltung und Mundstellung sind nicht scharf und vollständig genug.

Im Uebrigen werden diese Uebungen in der Hand eines erfahrenen Lehrers als Solfeggien gute Dienste leisten und als solche willkommen sein. Die Ausstattung ist recht angemessen, der Druck durchgängig correct. —

Fünfzig zweistimmige Chor-Solfeggien für Sopran und Alt (oder Tenor und Baß) von Angelo Bertalotti. Neue Auflage, herausgegeben von Julius Stern. Leipzig, C. F. Peters. Partitur $1^1/_6$ Thlr. (25 Stimmen à $12^1/_2$ Ngr., 100 à $7^1/_2$ Ngr.)

Professor J. Stern in Berlin hat sich schon durch manches Ediren oder Arrangiren von Gesangswerken verdient gemacht, und stehen darunter die beiden Ausgaben der, zur tüchtigen Einschulung von Frauenchören geeigneten Bertalotti'schen Solfeggien jedenfalls oben an, weil es so wenig taugliche Vorübungen für Chorgesang giebt, und dieselben überhaupt meist noch immer gänzlich vernachlässigt werden.

*) Setzt man anstatt: „man" das Wort: „sich", so wird der Satz zu der vom Verf. eigentlich beabsichtigten „Erklärung" des im Kehlkopfe stattfindenden Vorganges.

Die fast durchgängig in canonischem oder fugirtem Style gehaltenen Uebungen bieten die mannigfaltigsten Gelegenheiten, sicheres Treffen und verwickeltere Rhythmen zu üben; dieselben sind noch heute in vielen Schulen Italiens die einzigen und bewährtesten Uebungen, und es sind besonders für die stets an die Oberstimme gewöhnten Soprane daraus diejenigen Nummern zu empfehlen, in denen der Alt zuweilen über den Sopran hinweg geführt ist.

In der zweiten Auflage hat Stern den Discant- und Altschlüssel in den Violinschlüssel verwandelt und die Solmisation untergelegt.

Die im Vorwort befindliche Bemerkung, daß diese Solfeggien, „zweckmäßig transponirt", auch für Männerstimmen gebraucht werden können, sollte rathsamer auf dem Titel hinter den Worten: oder Tenor und Baß — eingeschaltet stehen.

Ausstattung und Druck sowol der Partitur als der Stimmen sind gut und correct. Dr. Hermann Zopff.

Kammer- und Hausmusik.

Lieder und Gesänge.

F. Liszt, Gesammelte Lieder. Siebentes Heft. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Die Nummern 23 bis 26 des 52. Bandes brachten von mir die Besprechung der sechs ersten Liszt'schen Liederhefte. Wer jene zwei ersten Nummern, welche über das Grundwesen Liszt'scher Liederschöpfung sprechen, nicht gelesen hat, den möchte ich hiermit bitten, es nachträglich thun zu wollen, weil ich hier nicht nochmals ins Allgemeine gehen darf, vielmehr sogleich das Heft mit seinem Inhalte durchgehen werde. — Er besteht in neun Liedern: „Nonnenwerth" von Lichnowsky; „Jugendglück" von R. Pohl; „Wieder möcht ich dir begegnen" von P. Cornelius; „Blume und Duft" von Hebbel; „Ich liebe dich" von Rückert; „Die stille Wasserrose" von Geibel; „Wer nie sein Brod mit Thränen aß" (zweite Composition, vrgl. Heft 1, Nr. 5) von Goethe; „Ich scheide" von Hoffmann v. Fallersleben; „Die Zigeuner" von Lenau. Nicht jedes dieser Lieder zieht den Sinn so in sich hinein, daß er sich darin erfüllte mit einem Inhalte, der sich in Worten der Empfindung entladen möchte. So sind die ersten vier Lieder zwar schön und blühend empfunden, und bringen (neben einigen befremdenden Pausen zwischen untrennbaren Wortfolgen) interessante, poetisch wirkende Züge; jedoch ihr Eindruck ist, ob nun ein freundlicher oder wehmüthiger, kein tiefer.

Wir stoßen dann auf das Lied „Ich liebe dich" und sehen eine wahre Perle darin, eine jener köstlichen Perlen, die aus tiefem Herzens-Meeresgrunde kommen. Wenn der poetische Liebesglaube die zu Perlen gewordenen Thränen für eine Wahrheit hält, so schwört gewiß Mancher, der Musik zu erleben weiß, auf Töne gewordene Thränen. Aus solchen ist dies „Ich liebe dich" krystallisch zusammengeflossen. Es sind nicht herbe Schmerzensthränen, die uns daraus ins Herz tröpfeln, sondern Thränen einer unsäglich süßen Empfindung — die aber so innig und voll ist, daß sie im Wonnegefühl auch Schmerz, schönen Schmerz mischt; „die Lieb' bringt Lust und Leid, doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen", sagt Wagner. Um den Gefühlsinhalt hier seiner Art nach näher zu beschreiben, muß man sich ein Wesen denken, das zu innig und heilig empfindet, um jemals zu Wort und Ton greifen zu mögen, sein Innerstes mitzutheilen: man muß annehmen, Dichter und Com-

ponist haben ihre schöne Wort- und Tonsprache aus beseligenden, überirdisch-entzückten und dabei doch auch so irdisch sich hingebenden Blicken und Seufzern gelesen. Die Musik Liszt's athmet diese Idealität, die sich einerseits von allem Körperlichen losgelöst und andrerseits doch so festgebunden fühlt. — Das ist eine Enharmonik! Hier fließt das ganze Tonsystem in einander, wie in dem aufgelösten Liebesgefühl Himmel und Erde; man verliert allen realen Boden unter den Füßen — muß aber gleichwol den Engeln im Himmel nachfühlen, wie sicher sichs auf Wolken schweben läßt.

Ich glaube, Mancher wird nicht sogleich recht in das Lied hineinkommen, es ist zu ätherartig, als daß es beim „Durchsingen", „Probiren" oder „Einüben" sogleich klänge. Die rechte Seele und die rechte Geduld werden aber schon zum Ziele kommen.

„Die stille Wasserrose" ist recht duftig und naturträumerisch ausgedrückt und klingt fein.

„Wer nie sein Brod mit Thränen aß" ist ein rechtes Gegenstück zu der früheren Composition, die mir so gar nicht ins Herz wollte, weil sie mir zu theatralisch und gleichsam wie mit obligater Action geschaffen vorkam. Hier aber sehe ich keinen verkleideten Mann, sondern der wahre Goethe'sche alte Harfner ists, der singt, still in sich hinein, keine Zuhörer bedenkend; aber um so schöner schwingt sich seine Seele auf Harfenaccorden empor zu den „himmlischen Mächten." Daß der Edle mit dem A moll-Quartsextaccorde schließt, muß der studirte Musiker ihm nicht übel nehmen; vielmehr denken, daß unter dem reellen e noch ein a im Geiste der Harmonie lebt — welchem Geiste befagter Musiker hoffentlich nicht fremd ist.

„Ich scheide" ist ein liebes und doch dabei auch sonderbares Lied, einfach im Gefühl und complicirt in der Harmonie; was sich dahin berichtigt, daß dem Componisten das Complicirte eben auch nur als einfach erscheint. Ich deute z. B. auf die Enharmonik am Anfange hin, das f betreffend, welches eis ist; es wirkt reizvoll und bei jeder Wiederholung mehr, ist aber dem Effect nach nicht nöthig, ich hätte gern einen besonderen Sinn im Text zum Grunde gehabt. Doch — man muß nicht gar zu theoretisch sein.

Und nun kommt das Hauptstück im Hefte: „Die drei Zigeuner." Das Lied trifft einmal wieder ins Schwarze mitten hinein, wie es nicht allzu oft vorkommt. Liszt läßt uns den Inhalt des Gedichtes nicht nur auf dem Wege des Erzählens, sondern zugleich des Erlebens in der Musik zugehen; denn dieser haarscharf richtige Ton im Ganzen, diese zwar wie improvisirten, doch meisterhaft sicheren Linien in der charakteristischen Zeichnung, sie stellen das Bild körperlich und lebendig beweglich dar. Das Improvisirte paßt so recht zu dem Wesen des Bildes, zu den Zigeunercharakteren; Liszt, der in Ungarn Geborene, hatte hier nur seine Natur walten zu lassen und in gewissem Sinne lobt man hier mehr das Werk als den Meister, der hier eben als Ungarkind empfand und nur für das Niederschreiben und Regelrechthalten „Musiker" zu sein braucht.

Das Gedicht Lenau's „Drei Zigeuner fand ich einmal liegen an einer Weide" ist zu bekannt, als daß sein Inhalt und seine Art hier einer Darlegung bedürfte. Es sei nur erwähnt, daß, da Lenau nicht weniger wie Liszt in dem Ungarleben heimisch war, hier ein glückliches Zusammenwirken zweier poetischer Geister in Wort und Ton geschah: Beide sind hier in schönster Einheit verbunden.

Vielleicht darf man im Gesange einen Passus anders wünschen bei der Stelle: „Hielt der eine für sich allein in den Händen die Fiedel." Hier klingt die Singstimme, zu der reizenden ungarischen Fiedelmusik, etwas mittelstimmenartig; man merkt, die Stimme ist nur secundär zu der Begleitung gestellt, wo doch beide gleichberechtigt sind.

Das Vorspiel, von ächt ungarischem Typus, bringt zwei Charaktere zum Anklingen: das Mannhafte der Zigeunergestalten und die Geigenrhapsodie. Die übermäßige Secunde florirt durchweg und verleiht auch gleich den Anfangsworten ein so nationales Gepräge, daß man (nach solchem Vorspiel) mitten in die Situation versetzt wird. Das Zigeuner-Dolce far niente, ihre göttliche Faulheitsschwelgerei drückt sich frappant aus und geht sehr passend in die Folgezeile über, welche mehr den Erzähler (Dichter oder Vorsingenden) betrifft. Mit jener Fiedelmusik kommt dann Regung in die Scene; sie wird poetisch gefärbt durch die Art, wie Liszt in der Fiedelmusik das „umglüht vom Abendschein" harmonisch malt: man sieht bis zur Täuschung mit dem Ohr.

Nun kommt der zweite Zigeuner an die Reihe — wieder ein ganz anderer Kerl derselben Raçe im Ton. Es ist der Schmauchende; während man die Aufmerksamkeit auf ihn richtet, hört man unbewußt den Kameraden mit der Fiedel einige Striche auf der Quinte quieken (siehe die kleinen Noten im Clavier). Bei den Worten „Blickte nach seinem Rauche" hat sich Liszt sicherlich ein behagliches Strecken des Schmauchers gedacht, denn die Musik drückt hier das Strecken zu frappant aus: Es nach A dur, secundenweise melodisch von es nach a ziehend. Prächtig wirkt das pompöse Ungarmotiv, wo sich der Kerl in Lumpen als König des Erdenrundes fühlt. „Und der Dritte behaglich schlief" — wunderschön ausgedrückt! Das Cis dur ist reine Traumwelt. „Und sein Cimbal am Baum hing" — wer sähe das Ding bei diesen Tönen nicht, vom sanften Abendwinde bewegt, da hängen? Es geht, so kaum sichtbar, hin und her, als ob es dies aus eigenem Triebe thäte; denn zwischen Fiedel, Cimbal und Zigeuner ist ein ebenso persönliches Verhältniß, wie zwischen dem Prairiejäger und seiner Büchse, zwischen dem Steppenreiter und seinem Roß. — Und nun „über die Saiten der Windhauch lief" — das ist so wahr und wonnig-schön gemalt, daß man mit poetischem Schauern den Abendhauch die Wange streifen fühlt. „Ueber sein Herz ein Traum ging" (E dur — E dur — Cis dur) — da ist Gottesodem drin, sein Hauch berührt den Schlafenden. Er träumt, im Zigeunerhimmel sein Cimbal zu schlagen .... Cimbal, am Baum hängend, fühlt das ....

Doch genug! Ich kann ja nicht die Musik in trockenen Worten nachmalen. Man höre sie, sie ist nicht gar schwer; aber sie muß gut studirt werden, einzeln und zusammen, nicht blos mit „Verständniß" überhaupt, sondern mit besonderem — nämlich ungarischem.

Ich kenne das Ungarnvolk etwas; mein hiesiger Sänger (Bartsch von der Königsberger Oper) war dort herum viel gewesen, und die Sache ging somit gut in ihrer Art. Aber auch eine durchaus nicht ungarisch eingelebte Sängerin hat das Lied ganz vortrefflich gelernt und singt es zu meiner und Anderer heller Freude. Dies zur Anregung für Andere.

Louis Köhler.

Für Pianoforte.

Aline Hundt, Op. 1. Phantasie für Piano. Leipzig und Dresden, Klemm. Pr. 20 Ngr.

————, Op. 2. *Trois Fantaisie-Caprices* pour le Piano. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Unter den von Seiten der Liszt'schen Schule in letzterer Zeit veröffentlichten Clavierwerken nehmen die beiden Opera

von Aline Hundt unzweifelhaft eine respectable Stellung ein; und es läßt sich wol erwarten, daß Clavier spielende Freunde und Verehrer dieser Richtung an diesen von zarter Hand gereichten Tonblumen sich gern erfreuen werden. Dieselben sind erblüht ausschließlich auf Chopin-Liszt'schem Boden, und es würde nicht schwer halten, den Einfluß dieser beiden Meister auf die Entstehung der vorliegenden Compositionen nachzuweisen, da zur Zeit eine Verschmelzung der Chopin'schen und Liszt'schen Compositionselemente mit denen im Wesen der Künstlerin ureigen liegenden noch keineswegs in der Art erfolgt ist, daß wir in derselben ein frei und selbständig gewordenes schöpferisches Wirken zu entdecken vermögen. Auf eine Detailbesprechung der beiden Hefte uns nicht einlassend, bemerken wir nur, daß, wenn an Chopin vorzugsweise die formelle Gestaltung der rhythmischen Formen erinnert, der Liszt'sche Einfluß in der melodischen Zeichnung, sowie in dem harmonischen Colorit sich zu erkennen giebt. Daß unsere Bemerkungen der Componistin keineswegs zum Vorwurf gereichen sollen, versteht sich gewiß von selbst; doch mochten wir dieselben nicht verschweigen, und dies um so weniger, da wir Ursache haben, auf Grund der Erkenntniß ihres ernsten Strebens und ihres technischen Geschicks, sowie ihrer frischen Phantasie, sinnigen Empfindung und seltenen, männlichen Energie beachtenswerthe, auf freien Füßen stehende Tonschöpfungen von ihr in Zukunft zu erwarten. Es möchten in den vorliegenden Compositionen manchem Ohr hier und da vorkommende, scharfe Dissonanzen (z. B. Nonenparallelen) nicht recht zusagen; doch — wenn es nun in der Absicht der Künstlerin lag, eben Rosen zu geben? Und — keine Rose ohne Dornen! — Die Franz Liszt dedicirte Phantasie, Op. 1, besteht zwar aus mehreren, hinsichtlich ihres Grundcharakters und Bewegungsrhythmus sehr verschiedenen Sätzen; doch ist eine, dieselben beherrschende, poetische Grundidee, welche sie als Theile eines Ganzen erkennen läßt, nicht zu vermissen. Verdankt vielleicht das Werk seine Entstehung der Erinnerung an Chopin? Op. 2 enthält drei kleinere Stücke, nämlich zwei Mazurken und einen Walzer. Während die erstere der Mazurken sich auszeichnet durch ihren wild-heroischen, leidenschaftlichen Charakter, spricht insbesondere der Walzer an durch Zartheit und Sinnigkeit. Die beiden Werke sind durchaus claviermäßig geschrieben und beanspruchen weniger eine große technische Fertigkeit, als vielmehr einen feinen, charaktervollen Vortrag.

J. H.

Aus Hannover.

In meinem neulichen Berichte hatte ich eines Musikinstitutes zu gedenken vergessen, welches unmittelbar neben oder nach den Abonnementconcerten zu placiren ist, der Quartettsoiréen der HH. Concert-M. Joachim und Kammermusiker Th. und K. Eyertt und A. Lindner. Diese Soiréen haben begreiflicherweise bei der Vollendung sämmtlicher Künstler bisher schon hohe Genüsse gewährt, und versprechen in diesem Jahre noch höhere, nachdem unser tüchtiger Violoncellist Lindner in Paris ein kostbares Violoncello erworben hat, welches den übrigen Instrumenten ebenbürtig zur Seite steht. Am 5. d. M. eröffneten die Herren den Cyclus ihrer Soiréen mit: Quartett von Haydn (B dur), Quartett von Schubert (A moll), Quartett von Beethoven (C dur). An solchen Vorträgen kann man sich wiederum erquicken, wenn in der Oper zum wüthenden Plaisir des großen Haufens der „Troubadour" von Verdi abgeschrieen oder als neu einstudirt gegeben wird: — — „Des Adlers Horst" von Fr. Gläser. Warum denn nicht: „das neue Sonntagskind" oder „das Rothkäppchen" von Dittersdorf? Darin ist doch Natur und Gesundheit, während in jener Oper alle krankhafte Sentimentalität der Zeit, in welcher sie entstanden ist, zur Erscheinung kommt. Wir sind aus jener Zeit heraus, wo ein paar chromatische Gänge alle Taschentücher an die Augen lockten; wir wollen, wenn unsere Zeit nun einmal nicht dazu berufen erscheint, etwas absolut, ideal Vollendetes zu schaffen, eine kräftige, gesunde, national-deutsche Musik, worin der Deutsche in seinem tiefinnersten Gemüthe sich begreifen und als Deutscher sich wiederkennen und dadurch erstarken kann. Die Thatkraft und Energie der Nation zu stählen, muß der Zweck der Kunst unserer Zeit sein; wer über ein Institut, wie unsere Oper, zu disponiren hat und protegirt sentimental zerfließende oder flache italienische und französische Musik, der versündigt sich gegen den Geist unserer Nation, sei es aus Unkenntniß oder bösem Willen. Wie viel haben wir aber überhaupt, auch rein musikalisch genommen, bezüglich unseres Opernrepertoires nachzuholen! Wie wenig erscheinen die Classiker, insbesondere der fast gänzlich vergessene Gluck, auf der Bühne; wie selten wird auch Spontini, Spohr, Marschner vorgeführt, und selbst die Wagner'schen Opern treten mehr und mehr in den Hintergrund. Und warum nun gerade „Adlers Horst", diese von aller genialen Ursprünglichkeit entblößte Oper, ein jämmerlicher Abklatsch Kreutzer'scher und Auber'scher Muse, „neu einstudirt"? Das blose individuelle Belieben des Leitenden oder eines Ausübenden, der etwa mit einer Rolle „durchzuschlagen" hofft, muß solche Wahl veranlassen, die Kunst und Aesthetik hat Nichts damit zu thun. Haben wir da nicht ein Recht, solche Opernzustände, wie im vorigen Berichte geschehen, „Sodom und Gomorrha" zu nennen und zu behaupten, daß es der Leitung unseres Opernwesens an einer gesunden einheitlichen Idee mangele, dem Individualismus Thür und Thor geöffnet sei, das Opernwesen aus Fragment und Stückwerk bestehe? Ein Einheitliches scheint freilich da zu sein, nur ist es keine einheitliche Idee. Fast möchte man glauben, daß man die Opern darnach wählte, ob Hr. Niemann eine ihm zusagende Rolle darin findet oder nicht; und damit ist denn auch Capell-M. Scholz von der Direction systematisch ausgeschlossen, weil Niemann absolut nicht unter ihm singen will. Nun ist ja Niemann fast in allen Rollen, die er giebt, anerkennenswerth, in den meisten vorzüglich, aber mehr oder weniger einseitig ist ein jeder Sänger, und eines Sängers Belieben zum rothen Faden des Repertoires zu machen, rechtfertigt sich gewiß am wenigsten. Daß andererseits Hr. Scholz auf diese Art gewissermaßen weggesungen werden soll, bedauern wir im Interesse der Kunst, da wir in ihm einen guten Dirigenten und einen theoretisch, sowie ästhetisch gebildeten Musiker erkennen. Freilich, wenn wir an seine Statt eine Autorität, wie Marschner, wieder gewinnen könnten, aber — woher? und wer wird sich dazu verstehen, die Rolle des Augias zu übernehmen? — Zur Ehre unserer Oper müssen wir übrigens bemerken, daß in voriger Saison: „Orpheus in der Unterwelt" gegeben wurde, und gegenwärtig: „Faust", aber nicht der Goethe'sche, auch nicht der Spohr'sche, sondern der — Gounod'sche einstudirt wird. Sapienti sat!

ff

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Berlin. Wenn jedwedes Land, jedwede Coterie ihre aparte Meinung von sich hat, so ist im Allgemeinen nicht viel dagegen zu sagen; das, was bei uns ohne alle Frage für unzulässig und nicht wahrhaft künstlerisch gilt, kann in dem gesegneten Italien, dem fruchtbaren Boden aller Gesangstradition, zulässig und wol kunstgemäß scheinen. Der singende Italiener wagt im Auslande Alles, glaubt stets ein Held zu sein, und sollte er dabei auch gar keine Stimme haben, noch so falsch und schlecht singen; die Tradition und das gesegnete Italien, dieser Abglanz alles Großen, müssen stets die vorhandenen Schwächen mit dem Mantel der Liebe verdecken. Wie ganz anders steht es da bei uns! Die unbesiegbare Furcht, mit der Leistung anzustoßen oder gar wol Fiasco zu machen, erstickt mehr Talente und gute Eigenschaften, als sie Fehler zu verbessern im Stande ist. Man braucht deshalb seine Leistungen nicht zu überschätzen, aber Vertrauen zu sich und seinen Leistungen zu haben, halten wir für die nothwendigste Grundbedingung jedes Künstlers; und so gilt uns die wirklich deutsche Gesangskunst mehr, als alle Künstelei und Virtuosität sogenannter italienischer Gesangsroutinisten, die jetzt bei uns wieder einmal Glück auf den hohlen Brettern machen sollen. Sie werden und können mit ihren Mitteln bleibend keines machen! Meine Ansichten und Meinungen über die Merelli'sche Oper des Opernhauses kennen Sie zur Genüge aus der vorigen Saison. Unnütze Zeit- und Papierverschwendung wäre es, wollte ich über stets aufgewärmte Operngerichte („Trovatore", „Traviata", „Rigoletto", „Barbier", „Semiramis" &c.) noch einmal referiren. Was ich so oft in der vorigen Saison dagegen zu sagen für nothwendig fand, unterschreibe ich auch jetzt und dies um so mehr, weil das diesjährige italienische Gesangsconglomerat, die beiden großen Gesangscelebritäten Zelia Trebelli und Barbara Marchisio ausgenommen, uns fast bisher nur zeigten, wie man nicht zu singen habe. Solche Gesangsleistungen genügen kaum für Bühnen zweiten Ranges, und dafür fordert man hier, freilich bei schwach besetztem Hause, die höchsten Preise. Es wäre deshalb auch der größte musikalische Leichtsinn, wollte das kunstsinnige Berliner Publikum zu diesen mager ausgestatteten Vorstellungen en masse pilgern. Empfingen wir durch diese italienische Oper seltene und hohe Kunstgenüsse und Kunstleistungen, die für unser einheimisches Operninstitut von dauernder Mustergültigkeit und für das Publicum von Erquickung und Erfrischung wären; dann könnte der Ausnahmezustand, die höchsten Preise zu fordern, ein einigermaßen berechtigter sein. Da dies aber ganz und gar nicht der Fall ist, so wird diese Oper während ihrer zweimonatlichen Dauer nur stets ein Spiegelbild einer außerordentlichen, außergewöhnlichen Zeit sein, aus welchem (Spiegelbilde), wie schon vorn angedeutet, unsere Sänger ersehen können, wie man zeitgemäß nicht zu singen hat. Ich sehe deshalb auch den großen Nutzen nicht ein, den dies melangirte Institut auf unser Opernpersonal ausüben soll. Was ich früher von den großen Kunstleistungen des Frl. Trebelli geschrieben, bestätige ich auch jetzt von Neuem. An Sicherheit des Spiels zugenommen, geht ihre Kunst, zu singen, noch immer Hand in Hand mit der Natur. Sie ist und bleibt eine seltene Erscheinung. Sgra. Barbara Marchisio, ihre Alt-Rivalin, hat, an die Alboni erinnernd, ein mächtiges Tonvolumen von starker, ausgeprägter Färbung. Gleich groß als Sängerin, wie als Schauspielerin, ist ihre Tonbildung, Coloratur, Intonation und Technik meister- und musterhaft. Kurz, sie ist eine Sängerin ersten Ranges. Weniger sagt uns ihre Schwester, Carlotta Marchisio, mit ihrer dünnen Sopranstimme zu. Die Namen der übrigen Mitglieder aufzuzählen, ist von keinem Kunstinteresse. Hierbei will ich schließlich noch bemerken, daß Frau Jachmann-Wagner unter stürmischem Beifall und mit vielem Glück ihre neue Laufbahn als Iphigenie begonnen. Wir haben an ihr im recitirenden Drama eine würdige Vertreterin und Nachfolgerin für Frau Crelinger erhalten. Th. Rode.

Chemnitz. Am 13. September hatten wir den Genuß in einer der geistlichen Musikaufführungen des städtischen Kirchenmusik-Sängerchores den Hoforganisten Dr. Stade aus Altenburg auf der Orgel zu hören; er spielte Toccata (F dur), Fuge (D moll) von S. Bach und Sonate (C moll) von Mendelssohn. Voller abgerundeter Ton sowol auf den Manualen wie im Pedal, Würde, Klarheit und Präcision in seiner Spielart kennzeichnen ihn als einen der tüchtigsten Organisten. Der Kirchenchor sang: Choral „Eins ist noth"; Misericordias Domini (Doppelchöre) von Durante; Chöre von Schneider und Bortniansky (Sanctus). — Am darauf folgenden Sonntage dirigirte Stade in der Johanniskirche beim Gottesdienste seinen Hymnus nach dem 65. Psalm für Männerchor und Orchester, ein gediegenes Werk in schöner Form bei trefflicher Benutzung der Sing- und Instrumentalstimmen. Das Soloquartett mit Anschluß des Chores &c. enthält tiefe Gedanken, und wir unterlassen nicht, dieses Opus, welches bei Breitkopf und Härtel erschienen ist, nachdrücklichst zu empfehlen. — Von Kirchenmusiken hörten wir, außer der Wiederholung ebengenannten Hymnus, eine Hymne von Cherubini; Arie (Tenor), Recitativ (Sopran) und Chor aus dem „Elias"; und Chöre a capella von Bortniansky, Allegri und Rolle. — Auch in dieser Saison werden die Schneider'schen Matinée'n für Kammermusik fortgesetzt, und soll die erste derselben in der nächsten Zeit stattfinden. z

Bitterfeld. Am 22. September hörten wir das Oratorium „Wolfgang von Anhalt", gedichtet von L. Würdig, in Musik (für Männerstimmen mit Orchesterbegleitung) gesetzt von Aug. Seelmann. Dasselbe hatte in Dessau, Merseburg, Eisleben und Weißenfels großen Beifall gefunden, und hier, wo es von der Schöbe'schen Cantorei unter Leitung ihres Dirigenten, des Hrn. Leop. Gräßner, zur Aufführung gelangte, war der Erfolg kein geringerer. Das Werk ist allen Männergesangvereinen zu empfehlen, welche sich an etwas Gediegenem erfreuen wollen. Zudem erfordert die Composition — obwol die Wirkung eine großartige sein muß, wenn sie von starkem Chor und vollständigem Orchester executirt wird — nicht allzu bedeutende Kräfte; hier brachten einige dreißig Sänger und 22 Mann im Orchester eine sehr günstige Wirkung hervor. Wir wünschen dem dichterisch wie musikalisch achtungswerthen Werke weitere Verbreitung und bemerken, daß Partitur und Stimmen vom Componisten — Cantor Seelmann in Dessau — leihweise bezogen werden können. ✕

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die herzogl. Meiningen'sche Hofpianistin, Frau Sophie Pflughaupt aus Weimar, hat eine längere Kunstreise angetreten. Sie spielte bereits mit vielem Erfolge in Eisenach und Coburg. Ihre Vorträge bestanden an ersterem Orte, in: Rigoletto-Phantasie von Liszt, Nocturne von Chopin, Gavotte von S. Bach und Yankee doodle (Rhapsodie) von R. Pflughaupt. Dazwischen trug der Gesangverein zwei Piècen von Mendelssohn vor. An letzterem Orte spielte die genannte Künstlerin Tarantelle von Liszt, Concert-Paraphrase über „Ernani" von Liszt; außerdem hatte sie die Clavierpartie in Schumann's D moll-Trio, sowie in Schubert's Rondo für Violine und Pianoforte übernommen. Frl. Henr. Garthe sang Lieder von Mozart und Marschner.

Alfred Jaell concertirte am 6. d. Mts. zu Linz; die von ihm vorgetragenen Piècen waren außer dem C moll-Trio von Mendelssohn: Interlaken Nr. 1 aus Pélerinage en Suisse, von Jaell; Tannhäuser-Marsch von Liszt; Gavotte von Bach; Berceuse und Cis moll-Walzer von Chopin; Illustrationen über Gounod's „Faust" von Jaell.

Marie Mösner weilt augenblicklich in Preßburg und hat bis jetzt in einer Akademie des Kirchenmusik-Vereins und in einem eigenen, sehr besuchten Concerte mit ungetheiltem Beifall gespielt.

Kürzlich concertirte Vieuxtemps in Brüssel; die belgischen Berichte sprechen mit Begeisterung von den Leistungen ihres Landsmannes.

Im ungarischen Theater zu Pest concertirte dieser Tage der junge Violinvirtuos Leopold Auer, ein Schüler Joachim's, mit großem Erfolge.

Die „Allgem. Theater-Chronik" meldet Wendelin Weißheimer's Engagement als Musikdirector am Stadttheater zu Mainz.

A. Terschak hat eine Einladung zu Concerten in Haag, Amsterdam und Rotterdam erhalten und angenommen.

In dem Hofconcert zu Königsberg am 19. d. Mts. wird auch Frau Jachmann-Wagner mitwirken und zwar durch den Vortrag einer großen Scene und Arie aus Gluck's „Orpheus."

Die Zeitungen melden Liszt's Abreise von Berlin nach Marseille.

Unter den jüngeren Künstlern der Weimarer Schule hat sich in den letzten Jahren der fürstlich schwarzburgische Hofpianist Theodor Ratzenberger aus Sondershausen eine bemerkenswerthe Stellung errungen. Derselbe besucht fast alljährlich Neufchatel, Vevey, Zürich, Basel u. s. w. zum Theil auf längere Zeit, nicht nur um zu concertiren, sondern auch um vielbegehrten Privatunterricht zu ertheilen. In den an genannten Orten veranstalteten, zahlreich besuchten Concerten brachte er außer Werken von Mozart und Beethoven folgende Piècen zu Gehör: Scherzo von Chopin; Air de Stabat mater von Rossini, transscribirt von Liszt; Ouverture zu Rossini's „Tell", übertragen von Liszt; Walzer von Chopin; Phantasie über „Lucia di Lammermoor" von Thalberg; Lieder ohne Worte von Mendelssohn; Polonaise von Chopin; Ungarische Rhapsodie von Liszt; Lucia-Phantasie von Liszt; Au bord d'une source von Liszt u. s. w. Die von dem jungen Pianisten vorgetragenen Salonstücke eigener Composition fanden ebenfalls viel Beifall.

Ein von dem namentlich um den schweizerischen Volks- und Schulgesang verdienten Dr. Ernst Hauschild, Docent an der Universität Basel, am 8. d. Mts. daselbst veranstaltetes Concert brachte ausschließlich Compositionen des Concertgebers, nämlich: Streichquartett in Es dur; Duo für Pianoforte und Viola; Trauermarsch mit Choralfiguration über „Christus, der ist mein Leben" für Pianoforte und Streichquartett; Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Streichquartetts; zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung einer Violine, zwei Violen und eines Violoncello; vier Lieder für gemischten Chor.

Musikfeste, Aufführungen. Am 29. d. Mts. findet das erste Concert des Leipziger Musikvereins „Euterpe" statt, welcher in diesem Winter elf Concerte — acht mit großem Orchester und drei für Kammermusik — und zwar unter der Leitung des Hrn. v. Bronsart veranstaltet. Der Vorstand erklärt, daß „bei der Anordnung der Programme sein Bestreben darauf gerichtet sei, neben dem anerkannten Alten auch den Erscheinungen der neuesten Zeit Berücksichtigung angedeihen zu lassen, indem er von der Ansicht ausgeht, daß unbefangene, vorurtheilsfreie Auswahl und gleichmäßige Berücksichtigung alles Beachtenswerthen das in der Gegenwart einzig angemessene Verhalten ist."

In Hamburg findet am 8. November unter Direction des Musik-Dir. Otten, des Leiters des dortigen Musikvereins, die erste Aufführung der Missa solemnis statt. Der Chor wird ungefähr aus 400 Sängern und Sängerinnen bestehen, die Zahl der Instrumentalisten etwa auf 70 Musiker sich belaufen. Die Sopran-Solopartie hat die schwedische Hofsängerin Frau Michal-Michaeli übernommen.

Am 25. September wurde in Zeitz unter Cantor Relle's Direction das „Requiem" aufgeführt.

Neue und neueinstudirte Opern. Die am 5. d. Mts. stattgehabte Aufführung von Gluck's „Iphigenie in Tauris" in Dresden erfreute sich einer so glänzenden Aufnahme, daß man damit umgehen soll, auch „Iphigenie in Aulis" und „Alceste" wieder aufs Repertoire zu bringen. Auch am Leipziger Stadttheater ist man mit der neuen Inscenirung des „Orpheus" beschäftigt, mit dessen Titelrolle ein Frl. Bußler ihren ersten theatralischen Versuch machen wird.

In Warschau ist man mit dem Einstudiren von zwei neuen Opern beschäftigt, deren eine von J. F. Dobrzynski herrührt und sich „Die Flibustier" betitelt, während ein Hr. Münchheimer sich die Sage von Otto dem Schütz zum Sujet gewählt hat.

Im nächsten Sommer soll, wie mehrfach berichtet wird, zur Eröffnung des Theaters zu Baden-Baden unter Berlioz' Leitung eine vom Violinvirtuosen Ernst componirte Oper zur Aufführung gelangen.

Im Verlaufe des Winters werden vier neue englische Opern in Coventgarden und in Her Majesty's Theater zu London gegeben werden, und zwar von Balfe, Benedict, Wallace und Howard Glover.

Musikalische Novitäten. Von Carl Tausig werden demnächst unter dem Titel Soirées de Vienne Bearbeitungen Johann Strauß'scher Motive erscheinen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Aus Berlin wird die Ernennung eines Hrn. v. Dachröden zum Generalintendanten der königl. Hofmusik gemeldet.

Todesfälle. In Frankfurt a. M. starb, allgemein betrauert, der Pianist und Clavierlehrer Eduard Rosenhain, ein jüngerer Bruder von Jacob Rosenhain in Paris.

Vermischtes.

Die feierliche Grundsteinlegung für das neue Wiener Hofoperntheater soll am 19. November, dem Namensfeste der Kaiserin, stattfinden.

Die erste Concertorgel in Deutschland wurde am 28. September in Barmen durch ein Concert eingeweiht; dieselbe ist aus der Fabrik von Ibach's Söhnen in Barmen hervorgegangen.

Am 2. d. Mts. starb zu Warschau die hochbetagte Mutter Chopin's.

Von den „Grundzügen der Geschichte der Musik" vom Red. d. Bl. ist soeben (Leipzig, H. Matthes) die fünfte vermehrte Auflage erschienen. Wir theilen nachstehend die Einleitung daraus mit, um auf die Nothwendigkeit der Einführung der Geschichte der Musik an den verschiedenen Bildungsanstalten, namentlich aber an den Seminarien, wiederholt hierdurch hinzuweisen. Es heißt daselbst: Denselben Werth, den die allgemeine Geschichte, die Welt- und Culturgeschichte für den Gebildeten hat, besitzt die Kunstgeschichte für den Musiker. Wie jene hinführt zu einem bewußteren Erfassen der jedesmaligen Zeit, wie dieselbe den Standpunct begreifen lehrt, auf dem der Einzelne sich befindet, und durch diese bewußte Orientirung den Gebildeten erst zu dem macht, was er ist; so befreit auch die Kunstgeschichte den Künstler von einem blos instinctartigen Erfassen seiner Aufgaben und setzt ihn in den Stand, selbständig seine Stellung in Mitten seiner Umgebung zu nehmen. Deshalb ist die Geschichte das Anfangsstudium, wie dort für den Gebildeten überhaupt, so hier für den Künstler, die Bekanntschaft mit ihr der erste Schritt zur Entwickelung einer bewußteren Geistesthätigkeit; und es ist daher folgerichtig, wenn man in neuerer Zeit angefangen hat, derselben sowol privatim als auch öffentlich an musikalischen Bildungsanstalten mehr und mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sie war das Erste und Nächstliegende, was unsere Conservatorien für Musik sich aneignen mußten, wenn dieselben ihre Aufgabe wirklich begreifen, nicht blos das längst Festgestellte aufnehmen und sich darauf beschränken, sondern wenigstens einigermaßen zugleich dem Fortschritt huldigen wollten. Abgesehen hiervon indeß, so ist das Studium der Geschichte der Musik noch in anderer Beziehung für die Gegenwart von besonderer Bedeutung. Kaum dürfte es, was Tonkunst betrifft, eine Zeit gegeben haben, wo der Widerstreit der Meinungen ein so heftiger gewesen ist, als gegenwärtig; kaum eine Epoche, wo mit größerer Rücksichtslosigkeit von den Gegnern des Fortschritts gegen jede Erweiterung der Grenzen der Kunst angekämpft worden wäre. Die Geschichte der Musik ist in Bezug hierauf die beste Lehrmeisterin. Sie ist es, welche solchem Mangel an Einsicht gegenüber allein abhelfen, welche allein Aufklärung gewähren kann; sie ist es, welche die ganz unzweifelhafte Consequenz der Entwickelung erkennen läßt, und auch die Erscheinungen der Gegenwart als nothwendige Resultate der Vergangenheit begreifen lehrt. Auch dadurch, daß sie zeigt, wie Vieles, was die Gegenwart von der Hand weisen möchte, wenn auch in theilweise veränderter Gestalt, bereits früher vorhanden war, ist sie die beste Führerin in den Wirren der Gegenwart. Unter ihrem Einfluß dürfte weiter auch voreiliges, kenntnißloses Absprechen, welches jetzt noch eine unbegründete Geltung in Anspruch nehmen möchte, mehr und mehr beseitigt, eine in unserer Zeit besonders nothwendig gewordene Unparteilichkeit und Unbefangenheit aber gefördert werden. Die Geschichte ist auf diese Weise zugleich die Grundlage für jede bessere Kritik, jede Kritik, die nicht blos auf der schwankenden Grundlage des individuellen Geschmacks beruhen soll. Aus diesen Gründen muß einem Jeden, dem die Tonkunst und die fruchtbringende Weiterentwickelung derselben von Wichtigkeit ist, vor allen Dingen daran gelegen sein, daß das Studium der Geschichte der Musik an Bildungsanstalten jedweder Art, nach Maßgabe ihrer Zwecke, mehr und mehr in Aufnahme komme: als bevorzugter Gegenstand an Musikschulen, und weiter auch an Seminarien, da bei diesen Musik einen wesentlichen Bestandtheil des Unterrichts bildet; als Theil der allgemeinen Bildung an allen anderen Instituten, welche bestimmt sind, geistige Bestrebungen überhaupt zu fördern.

Kritischer Anzeiger.

Lieder und Gesänge.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Carl Löwe, Op. 130. Liedergabe. Fünf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Berlin, Schlesinger. Lief. I. 25 Ngr. Lief. II. 15 Ngr.

———, Op. 129. Drei Balladen. Nr. 1. Der Teufel. Ebendaselbst. Pr. 17½ Ngr.

Wirft man einen Blick auf Löwe's früheres Schaffen, besonders auf seine Balladen, so muß man staunen über die Kluft, die sich von jenen früheren Werken bis zu den neuesten ausspannt. Ein gewisses Gefühl der Wehmuth beschleicht uns, wenn man sieht, wie dem Genius, der doch in den Balladen sich ganz entschieden ausspricht und mustergültige Gebilde auf diesem Gebiete geschaffen hat, die Flügel vollständig gelähmt sind. Diese neuesten Erzeugnisse sind Nichts als das Ergebniß einer routinirten Mache, das Einzige, was dem Balladensänger aus einer Periode des Schaffens geblieben ist. Aber selbst gegen die formelle Behandlung steigen nicht unerhebliche Bedenken auf; es macht sich darin eine geschwätzige Breite geltend, die gegen die frühere concise Form auffällig contrastirt. Analog der Breite ist aber auch der Inhalt; es sind Phrasen, die der Componist ausspricht, leerer Klang, kein Gedanke, nirgends Anregung, kein einziger Wurf, der das Ziel träfe. Hätte Löwe den Muth, Selbstkritik an sich zu üben, so würde er sicherlich nicht bis auf Op. 130 gekommen sein; denn der Abschluß seines Schaffens muß weit, weit zurückgeführt werden.

Gottfried Weiß, Op. 15. Fünf Lieder mit Pianofortebegleitung. Breslau, Leuckart. Pr. 25 Ngr.

Es kann zwar nicht Jeder eine scharf ausgeprägte Physiognomie in seinen Erzeugnissen haben, was blos eine Bevorzugung Einzelner ist, allein mit einer ins Allgemeine verschwimmenden Ausdrucksweise ist denn doch der Kunst gar wenig gedient. Die oben angezeigten Lieder haben das, was sie an Inhalt bieten, mit hunderten gemein und lassen ein talentvolles Erfassen der Texte vermissen. Es ist Alles der äußeren Factur nach glatt und wohllautend, aber es mangelt eben der Gedanke, das Anregende, es ist Prosa.

Edm. Bartholomäus, Op. 7. Der Fischer. Ballade von Goethe. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 12½ Ngr.

———, Op. 8. Herzenswunsch. Für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendas. Pr. 7½ Ngr.

Wenn sich in diesen zwei Compositionen durchaus kein Beruf zum Schaffen zeigt, so muß es um so mehr als verwegen bezeichnet werden, eine Ballade wie „Der Fischer" von Goethe componiren zu wollen. Mit so schaler und trivialer Musik kann man das Gedicht als vollständig todtgeschlagen ansehen. Wenn der Componist in seinen Sachen den Gumbert'schen Standpunct blos auftischen will, der freilich auch sein Publicum findet, so muß wenigstens die Kritik das Recht haben, Protest gegen eine Weiterverbreitung solcher Aftermusik einzulegen. Auf S. 4 der Ballade steht unten die Bemerkung, „bei Vers 2 und 3 sichert die Anwendung der Pedalharfe als begleitendes Instrument den glücklichsten Erfolg." Man kann schwerlich ein stilles Lächeln dabei unterdrücken; das äußere Hülfsmittel soll die innere Armuth verdecken. Und noch dazu: den günstigsten Erfolg! O ja, es giebt Leute, die sich durch solche Mittel dupiren lassen. Arme Pedalharfe! Du sollst deine Poesie an die schalste Prosa verschleudern!

Gustav Rochlich, Op. 20. Fromme Lieder von Jul. Sturm, für eine Singstimme mit Pianoforte. Leipzig, H. Matthes. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 21. Vier Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 15 Ngr.

Die „Frommen Lieder" sind in einfachem Tone gehalten, es herrscht darin ein ruhiger, klarer, aber mit Empfindung ausgesprochener Geist. Die Lieder halten sich nicht auf der Oberfläche des musikalischen Ausdruckes, sondern geben Zeugniß von einer tiefer angelegten Tonsprache. Die vier Lieder Op. 21 gehören ebenfalls zu den besseren Erzeugnissen. Zwar ruhen sie nicht auf einer vorzugsweise eigenartigen Grundlage, so daß ihr Inhalt als besonders charakteristisch betrachtet werden könnte; allein sie zeugen doch von einer dem Texte angemessenen Auffassung und verlassen den breiten Weg der Allgemeinheit. Ihre Form ist gedrungen, und sie lassen das höhere Streben des Componisten erkennen.

C. A. Bertelsmann, Op. 22. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Amsterdam, Roothaan. Pr. 1 Fl. 80 C.

Diese Lieder sind sehr sangbar für die Stimme geschrieben und klingen in Folge dessen gut; allein was die musikalische Erfindung betrifft, so macht sich eine gewisse Nüchternheit bemerkbar. Sie stehen auf dem Boden einer Liedauffassung, die nicht mehr mit der heutigen Anschauung über Liedcomposition übereinstimmt.

J. Fr. Dupont, Op. 7. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendas. Pr. 1 Fl.

Wenn uns Holland keine besseren Lieder schickt, so dürfte über die dortige Liedercomposition bei uns kein günstiges Urtheil sich bilden. Es sind dies reine Bagatellen, die besser im Pulte verschlossen blieben.

Gottfried Weiß, Op 16. Der alte Soldat. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Breslau, Leuckart. Pr. 7½ Ngr.

Ein Lied, für eine hohe Baßstimme geschrieben, das wie die Fahnenwacht auf rein äußerlichen Effect berechnet ist. Der Stimme liegt es bequem; aber musikalische Erfindung hat es nicht.

J. H. Stuckenschmidt, Op. 10. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pianoforte. Ebendas. Pr. 17½ Ngr.

Ein Heft Lieder, in welchem sich neben der tüchtigen Gesinnung, die es an der Stirn trägt, auch ein achtenswerthes Können ausspricht. Es sind nicht Lieder, bei denen es blos auf einen wohllautenden Klingklang abgesehen ist, die blos nach einer unwürdigen Sinnlichkeits-Melodie buhlen. Die Zeit ist mahnend zu dem Componisten getreten. Ein höheres Etwas waltet in ihm und hat ihn den Ton anschlagen lassen, der allein würdig ist in die Oeffentlichkeit zu treten. Wenn auch der Nerv der Erfindung kein überaus starker ist, so weht doch ein höherer Zug darin, eine Wahrheit im Ausdruck und Wärme der Empfindung, die ihm die Sympathie der vorwärts Strebenden zuwenden wird. Stehen auch nicht alle sechs Nummern auf gleicher Höhe wie Nr. 1 „O lüge nicht" von Heine, das in vorzugsweise starkem Gefühlsausdruck sich bewegt, so sind doch die übrigen von ziemlich gleichem Geiste beseelt. Auch in Technik und Form entsprechen die Gesänge den Anforderungen der Zeit.

Emanuel Klitzsch.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerchor.

W. H. Rieffel, Sechs Gesänge für vierstimmigen Männerchor. Leipzig, J. Schuberth & Comp. Part. und Stimmen 25 Ngr.

L. Anger, Op. 11. Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor. Winterthur, Rieter-Biedermann. Part. und Stimmen 1 Thlr.

Die Gesänge von Rieffel klingen gut und sind mit Geschick gemacht; einfach, aber wirksam in ihrem harmonischen Bau werden sie vielen Vereinen willkommen sein. Was den Inhalt betrifft, so findet man zwar keine überraschenden Gedanken darin, es ist aber auch das Triviale vermieden, und ein leicht faßlicher Ton angeschlagen. Die Lieder von Anger bewegen sich in einer Sphäre, die dem Modernen mehr Rechnung trägt. Ohne auf eine besonders tiefe Erfassung der musikalischen Momente der Texteswortе Anspruch machen zu können, ist der Ausdruck dem Edleren zugewendet, nicht jener Alltagspopularität, die sattsam schon ausgebeutet worden ist. Uebrigens hat der Componist vorzüglich eine glückliche Wahl in den Texten getroffen, die, durchweg frisch, gesund und der mehrstimmigen Behandlung günstig, einen Ton anschlagen, der nicht die vielfach ausgesungenen Themata von Liebe und Wein behandelt.

Emanuel Klitzsch.

Intelligenz-Blatt.

Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in *Winterthur* erscheint demnächst:

Robert Schumann, Op. 144. Neujahrslied von *Friedr. Rückert* für Chor mit Begleitung des Orchesters (Nr. 9 der nachgelassenen Werke). Partitur, Clavierauszug, Orchester- und Singstimmen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in *Breslau* sind soeben erschienen:

Bach, Johann Sebastian, Cantaten. Die Chorstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass). Nach der Partitur-Ausgabe der Bach-Gesellschaft.
Lief. 11. „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (Nr. 26). 5 Ngr.
Lief. 12. „Der Himmel lacht, die Erde jubiliret" (Nr. 31). 6½ Ngr.
(In Partien à Bogen 3 Ngr. ord., 2 Ngr. netto.)

———, Duette aus verschiedenen Cantaten und Messen für zwei Singstimmen mit Piano, bearb. von *Rob. Franz.*
Nr. 1. Duett: „Herr, dein Mitleid, dein Erbarmen" aus der Cantate: „Herrscher des Himmels, erhöre das Lallen", f. Sopran u. Bass. 22½ Ngr.
Nr. 2. Duett: „Christe eleison" aus der Hohen Messe, für zwei Soprane. 20 Ngr.
Nr. 3. Duett: „Wenn Sorgen auf mich dringen" aus der Cantate: „Ach Gott, wie manches Herzeleid" für Sopran und Alt. 22½ Ngr.
Nr. 4. Recitativ u. Duett: „Komm mein Jesu und erquicke" aus der Cantate: „Ich hatte viel Bekümmerniss" für Sopran und Bass. 20 Ngr.
Nr. 5. Duett: „Et in unum Dominum Jesum Christum" aus der Hohen Messe f. Sopran u. Alt. 17½ Ngr.
Nr. 6. Duett: „Domine Deus agnus Dei" aus der G dur-Messe, für Sopran und Alt. 17½ Ngr.

Berens, Hermann, Op. 69. Rosen- und Dornenstück für Piano. Heft I. 17½ Ngr. Heft II. 20 Ngr.

———, Op. 71. Mazurka romantique p. Piano. 12½ Ngr.

Cherubini, L., Ouverturen für Piano zu vier Händen bearbeitet von *Carl Klage* und *Hugo Ulrich.* Zweite revidirte Auflage, herausgegeben von *Hugo Ulrich.*
Nr. 1. Anacreon. 20 Ngr.
Nr. 6. Faniska. 15 Ngr.
Nr. 7. Wasserträger. 20 Ngr.
Nr. 8. Abenceragen. 17½ Ngr.

Franz, Robert, Op. 9. Sechs Gesänge für eine Singstimme. Neue revidirte Ausgabe.
Nr. 1. „Was pocht mein Herz so sehr" von *Robert Burns.*
Nr. 2. Wasserfahrt: „Nun wallen Berg' und Thale" von *E. Geibel.*
Nr. 3. Bitte: „Weil' auf mir, du dunkles Auge" von *Nic. Lenau.*
Nr. 4. „Allnächtlich im Traume" v. *H. Heine.*
Nr. 5. Vom Berge: „Jetzt steh' ich auf der höchsten Höh'" von *W. Osterwald.*
Nr. 6. Auf dem Meere: „Eingewiegt von Meereswellen" von *H. Heine.*
(Nr. 1–6:) 25 Ngr.

Franz, Robert, Op. 34. Sechs Lieder von *Heinr. Heine* für eine Singstimme mit Piano.
Nr. 1. „Was will die einsame Thräne."
Nr. 2. „Deine weissen Lilienfinger."
Nr. 3. Traumbild: „Mir träumte einst."
Nr. 4. „Es treibt mich hin, es treibt mich her."
Nr. 5. „Die Rose, die Lilie."
Nr. 6. „Gekommen ist der Maie."
(Nr. 1–6:) 20 Ngr.

———, Op. 35. Sechs Gesänge für 1 Singst. mit Piano.
Nr. 1. Die Harrende: „Hör' ich ein Vöglein" von *W. Osterwald.*
Nr. 2. „Ich wandre durch die stille Nacht" von *J. v. Eichendorff.*
Nr. 3. „Die Sonn' ist hin" von *O. Roquette.*
Nr. 4. Romanze: „Und wo noch kein Wandrer" von *J. v. Eichendorff.*
Nr. 5. „Wenn sich zwei Herzen scheiden" von *Em. Geibel.*
Nr. 6. Aufbruch: „Die Lüfte werden heller" von *W. Osterwald.*
(Nr. 1–6:) 25 Ngr.

Gretry, A. E., Chor: „Die Wach' ist da" aus der Oper: „Die beiden Geizigen" für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit kleinem Orchester. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug, Orchester- und Singstimmen 17½ Ngr. (Singstimmen apart 4 Ngr.)

Haydn, Joseph, Symphonien für Piano und Violine, bearbeitet von *Georg Vierling.*
Nr. 8 in B dur. Nr. 9 in C moll. à 1 Thlr. 10 Ngr.

———, Symphonien für Piano zu 2 Händen, bearbeitet von *Carl Klage, Julius Schäffer* und *Georg Vierling.*
Nr. 1 in D dur (arr. von *Julius Schäffer*). 20 Ngr.
Nr. 8 in B dur (arr. von *Georg Vierling.* 20 Ngr.

Löwe, Dr. Carl, Op. 111. Der Papagei: „Das war die Schlacht von Waterloo", humoristische Ballade von *Fr. Rückert,* für vierst. Männerchor. Part. u. St. 20 Ngr.

Mozart, W. A., Clavier-Concerte für Piano zu vier Händen, eingerichtet von *Hugo Ulrich.*
Nr. 7 in B dur. Nr. 8 in G dur. à 2 Thlr.

———, Symphonien für Piano und Violine, arrangirt von *Heinrich Gottwald.* Nr. 5 in D dur. 1 Thlr. 10 Ngr.

Saran, A., Op. 3. Drei Polonaisen für Piano zu 4 Händen.
Nr. 1 in As dur. 12½ Ngr. Nr. 2 in E dur. 12½ Ngr. Nr. 3 in F dur. 15 Ngr.

Schäffer, Julius, Op. 9. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Piano.

Heft I. 15 Ngr.
„Im wunderschönen Monat Mai" von *H. Heine.*
„Du feuchter Frühlingsabend" von *Emanuel Geibel.*
„Mein Lieb', das schläft im Sarge sein" von *L. Schefer.*

Heft II. 12½ Ngr.
Frühe Klage: „Aus der Ferne schallen Gesänge" von *W. Osterwald.*
Leb wohl: „Leb wohl! es löscht das dunkle Wort" von *J. Sturm.*
Wiederhall: „In diesem grünen Wald." Altdeutsch.

Vierling, Georg, Op. 24. Im Frühling. Ouverture für Orchester. Partitur 1 Thlr. 7½ Ngr. Orchesterstimmen 1 Thlr. 20 Ngr. Clavierauszug vom Componisten 25 Ngr.

———, Op. 27. Sechs Gedichte für eine Singstimmme mit Piano.

Nr. 1. Weihnachtslied: „Kommt ihr Hirten" von *H. Gottschalk*.
Nr. 2. Unbewusste Liebe: „Ob ich dich liebe" von *Goethe*.
Nr. 3. „Es ist so heiss der Sommertag." Britisch.
Nr. 4. Niemand: „Hab' ein Weib, das ist mein" von *R. Burns*.
Nr. 5. „O frage mich nicht wieder."
Nr. 6. „Die heil'gen drei Könige aus Morgenland" von *H. Heine*.
} 25 Ngr.

Neue Musikalien
aus dem Verlage von
Fritz Schuberth in Hamburg.

Abt, Fr., Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 178. Ausg. für Alt od. Barit. 17½ Ngr.

Ascher, J., Feuilleton de l'Opéra. Potpourris pour Piano.
Nr. 8. *Meyerbeer,* Robert le Diable. 12 Ngr.
„ 9. — Les Huguenots. 12 Ngr.
„ 10. *Verdi,* Il Trovatore. 12 Ngr.

Funke, J., Douleur et Joie. Deux Impromptus de Salon pour Piano. Op. 18. 12½ Ngr.

———, Le Désir. Pensée fugitive pour Piano. Op. 19. 7½ Ngr.

———, La Capricieuse. Morceau de Salon pour Piano. Op. 20. 10 Ngr.

Haberbier, E., Deux Chansons russes, transcrites pour Piano. Op. 43. Nr. 2. Romance de *Wielhorski*. 10 Ngr.

Hall, W., Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Part. und Stimmen. Op. 1. 20 Ngr.

Jensen, A., Innere Stimmen. Fünf Stücke für das Pianoforte. Op. 2. 1 Thlr. 5 Ngr.

Köhler, L., Zwei Clavier-Sonaten zum Unterricht. Zweite revidirte Ausgabe.
Op. 46 (C dur). Op. 48 (E moll). à 15 Ngr.

———, Zwei melodische Impromptus im Salongenre für Clavier. Op. 107. 25 Ngr.

Krug, D., Cantique du Soir. Nocturne sentimentale pour Piano. Op. 99. 15 Ngr.

Kudelski, C., Le jeune Artiste. Morceaux faciles et brillants pour Violon avec accompagnement de Piano.
Cah. 1. Andante et Variations sur un Thème original. Op. 13. 15 Ngr.
„ 2. Fantaisie sur des Thèmes d'Opéras de *Verdi*. Op. 14. 15 Ngr.

Kummer, C., Fantaisie élégante sur des Motifs de l'Opéra Ernani de *Verdi* p. Flûte et Piano, Op. 147. 27½ Ngr.

Osten, Fr. von, Air de Grâce (Gnaden-Arie) de l'Opéra Robert le Diable de *Meyerbeer,* transcrit pour Piano. Op. 25. 7½ Ngr.

Weidt, H., „Wenn der Frühling auf die Berge steigt." Gedicht von *Fr. Bodenstedt*, für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 65. Ausgabe für Sopran oder Tenor. 10 Ngr.

———, Dasselbe. Ausgabe für Alt od. Bariton. 10 Ngr.

Neue Musikalien
im Verlage von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Baumfelder, F., Op. 53. 2me Nocturne p. le Piano. 15 Ngr.

Dussek, J. L., Sonaten für das Pianoforte. Neue Ausgabe. Nr. 31 in F moll Op. 77 (L'invocation). 1 Thlr.

Eitner, R., Phantasie über Motive aus Tristan und Isolde von *R. Wagner* für das Pianoforte. 15 Ngr.

Krüger, W., Op. 89. Chœur des Soldats de Faust, Opéra de *Ch. Gounod,* transcrit pour le Piano. Edition brillante. 20 Ngr.

Landwehr, J., Trio (F dur) pour Piano, Violon et Violoncelle. 3 Thlr.

Liszt, F., Symphonische Dichtungen für grosses Orchester. *Festklänge*. Arrangement zu 4 Händen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Magnus, D., Op. 73. Chanson du Temps passé. Idylle pour le Piano. 15 Ngr.

———, Op. 74. L'Adieu du Pêcheur. Esquisse musicale pour le Piano. 12½ Ngr.

———, Op. 76. Marche des Mandarins. Caprice chinois pour le Piano. 18 Ngr.

———, Op. 77. Harmonie des Flots. Caprice-Mazurka pour le Piano. 15 Ngr.

Meinardus, L., Op. 17. Wanderlied von *J. v. Eichendorff,* für Chor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Partitur mit untergelegtem Clavierauszug und Stimmen 1⅙ Thlr.

———, Op. 18. Lieder und Gesänge von *Goethe,* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft I. 20 Ngr. Heft II. 25 Ngr. compl. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 13. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Arrangement pour le Piano par *Jean Tscherlitzky*. 1 Thlr. 20 Ngr.

———, Op. 80. Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte von Demselben. 1 Thlr. 15 Ngr.

———, Op. 87. Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. Arrangement für das Pianoforte von Demselben. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Concertarien mit Begl. des Orchesters.
Nr. 5. Scena ed Aria für Sopran: In meine Arme komm. Partitur 20 Ngr.
Die Orchesterstimmen 25 Ngr.
Clavierauszug 17½ Ngr.

———, 11 petites Pièces tirées des Symphonies. Arrangement pour le Piano par *Rob. Eitner*. 20 Ngr.

Schumann, R., Op. 38. Erste Symphonie in B dur für grosses Orchester. Für das Pianoforte eingerichtet von *Carl Klauser*. 1 Thlr. 20 Ngr.

———, Dieselbe. Arrangement für 2 Pianoforte zu 8 Händen von *Aug. Horn*. 4 Thlr. 15 Ngr.

Neue Musikalien.

Soeben erschienen im Verlage von **C. F. W. Siegel** in *Leipzig* und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

David, Ferd., Trois Impromptus en Forme de Valse pour Piano et Violon. Op. 40. 1⅓ Thlr.

Dussek, J. L., La Consolation, p. Piano. Op. 62. Nouvelle Edition. Revue, corrigée et doigtée. 10 Ngr.

Krug, D., Aus der Jugendzeit. Gedenkblätter f. Pianoforte Op. 145. Nr. 1—6 à $12^1/_2$ Ngr.
Mayer, Charles, Polka militaire. Op. 333. arr. p. Piano à 4 Mains. $12^1/_2$ Ngr.
———, Transcription sur Lucia di Lammermoor pour Piano. Op. 338. $17^1/_2$ Ngr.
Musard, A., Les Baisers. Polka-Fantaisie. (Kuss-Polka) pour Piano. $7^1/_2$ Ngr.
Oesten, Th., Silberfischchen. Clavierstück. Op. 191. 15 Ngr.
———, Frühlingsreigen. Clavierstück. Op. 192. 15 Ngr.
———, Alpenglühen. Idylle. Op. 193. 15 Ngr.
———, Gedenke mein! Melodie. Op. 194. 15 Ngr.
Schäffer, A., Drei komische Männerquartette. Op. 94a. Nr. 2. Der Zugucker. 24 Ngr.
Spindler, Fr., Grazien und Amoretten. Salontänze f. Piano. Op. 127. Nr. 3. Tyrolienne. $17^1/_2$ Ngr.
Wachtmann, Charles, L'Aveu. Mélodie p. Piano. Op. 20. 15 Ngr.
———, La Rosée du Matin. Morceau de Salon p. Piano. Op. 21. 15 Ngr.
———, Nocturne-Barcarolle p. Piano. Op. 22. 15 Ngr.
———, Galop di Bravura. Morceau de Salon pour Piano. Op. 23. 20 Ngr.
Wollenhaupt, H. A., Transcription sur la Romance anglaise de Foley Hall „Ever of Thee", pour Piano. Op. 59. 16 Ngr.
Photographische Portraits berühmter Componisten in Visitenkartenformat, à 10 Ngr.
Nr. 6. Jul. Rietz.
- 7. Fr. Abt.
- 8. E. F. Richter.
- 9. L. Plaidy.

Im Verlage von **J. Schuberth & Comp.** in *Leipzig* und *New York* sind erschienen:

Beethoven, L. van, Op. 50. Zweite Romanze für Violine mit Pianoforte-Begleitung von J. Raff. 15 Ngr.
Fischer, F., Pädagogische Bibliothek. 1. Abth. mit 24 Tonstücken à 4 mains. 1 Thlr. 15 Ngr.
———, do. 2. Abth. mit 42 Tonst. à 2 mains. $1^1/_3$ Thlr.
Krebs, C., Liebchen über Alles. Für eine Mezzostimme mit Piano. 10 Ngr.
Krug, D., Op. 16. Yankee doodle. Concert-Variat. Neue Aufl. 20 Ngr.
———, Op. 16. do. Erleichterte Ausgabe. 10 Ngr.
———, Op. 63. Répertoire de l'Opéra. Kleine Phantasien ohne Octaven.
Nr. 19. Tannhäuser von *Wagner*. à $7^1/_2$ Ngr.
Nr. 20. Puritaner von *Bellini*. à $7^1/_2$ Ngr.
Nr. 17. Wilhelm Tell von *Rossini*. Neue Aufl.
———, Op. 78. Répertoire popul. Kleine Phantasien und Transcriptionen ohne Octaven.
Nr. 19. Alpenhorn von *Proch*. à $7^1/_2$ Ngr.
Nr. 20. Tyroler und sein Kind. à $7^1/_2$ Ngr.
Nr. 18. Wenn die Schwalben von *Abt*. à $7^1/_2$ Ngr.
———, Op. 52. National-Lieder-Album. Transcriptionen für Pianoforte.
Nr. 21. Star spangled banner. 5 Ngr.
Nr. 22. Beharrlich. Deutsche Hymne. 5 Ngr.
Nr. 23. Dessau'sches Marschlied. 5 Ngr.
Nr. 24. Partant pour la Syrie. Kaiser-Hymne. 5 Ngr.

Krug, D., Op. 52. National-Lieder-Album. Transcriptionen für Pianoforte. 1. Serie. Nr. 1—12 in 1 Band. 1 Thlr.
———, do. 2. Serie. Nr. 13—24 in 1 Band. 1 Thlr.
———, Transcription von *Schwenke's* drei vierhändigen Rondinos zu 2 Händen.
Nr. 1. Barbier von Sevilla. 10 Ngr.
Nr. 2. Stumme von Portici von *Auber*. 10 Ngr.
Nr. 3. Anna Bolena von *Donizetti*. 10 Ngr.
Schmitt, Jacob, Op. 248. Acht leichte Sonatinen.
Nr. 1 und 2. $7^1/_2$ Ngr.
Nr. 3 in C. $7^1/_2$ Ngr.
Nr. 4 in F. $7^1/_2$ Ngr.
———, Op. 249. do. Nr. 5 in G. $7^1/_2$ Ngr.
Schumann, R., Op. 68. Album für die Jugend zu vier Händen. 2. Abth. 2. Hälfte. 1 Thlr. 10 Ngr.
———, Op. 31. Nr. 1. Löwenbraut. Für Alt oder Bariton. $12^1/_2$ Ngr.
Nr. 2. Kartenlegerin. Für Alt oder Bariton. 10 Ngr.
Nr. 3. Rothe Hanne. Für Alt oder Bariton. 10 Ngr.
Sponholtz, A. H., Op. 33. Des Rheines Hort u. Zur Nacht. 2 Lieder für Sopran oder Tenor. 10 Ngr.
———, do. für Alt oder Bariton. 10 Ngr.
———, Op. 38. Liebes-Sehnsucht. Duett für Sopran und Bariton. 10 Ngr.
Wallace, W. V., Op. 73. Don Pasquale. Fantaisie de Concert. 15 Ngr.
———, Op. 13. Petite Polka de Concert. 4. Edition. à $7^1/_2$ Ngr.
Walter, Aug., Op. 3. Drei Lieder für eine Mezzo-Stimme mit Piano. Neue Aufl. 15 Ngr.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. F. Meser (Hermann Müller) in Dresden.

Hartmann, L., Lieder und Gesänge. Heft 1. $22^1/_2$ Ngr. Heft 2. (für eine tiefe Stimme) 15 Ngr. Heft 3. 18 Ngr.
Kummer, F. A., Vier Salonstücke für Violine mit Pianoforte.
Nr. 1. Cantilene und Arioso (Friedensbote aus Rienzi). $17^1/_2$ Ngr.
Nr. 2. Introd. und Lied „an den Abendstern" aus Tannhäuser. $12^1/_2$ Ngr.
Nr. 3. Introd. und Spinnerlied aus dem Holländer. $17^1/_2$ Ngr.
Nr. 4. Cavatine des Wolfram aus Tannhäuser. 15 Ngr.
Rietz, J., „Salvum fac regem", für vierstimm. Chor. Part. und Stimmen 20 Ngr.
Röhr, L., Sechs Lieder für Mezzo-Sopran, für junge Sängerinnen zum ersten Debut im Liedervortrage:
Heft 1. 1) Vöglein im Walde. 2) Tröstung. 3) Schlummerlied. 10 Ngr.
Heft 2. 4) Fischerlied. 5) Herbstlied. 6) Mädchenlied. 10 Ngr.
———, Potpourri aus dem Flieg. Holländer für das Piano zu 4 Händen.
Wagner, R., Clavierauszug aus dem Flieg. Holländer mit Hinweglassung der Worte, für Piano solo arrang. von *C. Götze*. 5 Thlr. netto.
———, Rienzi-Ouverture für Orchester. Part. u. Stimmen.
———, Holländer-Ouverture für do.
———, Marsch und Chor für Orchester. Part. u. Stimmen.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 25. October 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 18.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
F. Schreitenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Schumanniana Nr. 6.

Die Schumann'sche Schule.

II. Theodor Kirchner.

Theodor Kirchner, 1824 zu Neukirchen bei Chemnitz geboren, seit einigen Jahren Organist in Winterthur, hat bisher folgende Werke veröffentlicht:

Op. 1. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, J. J. H. Verhulst gewidmet. Leipzig, F. Whistling. Heft 1. 7/12 Thlr. Heft 2. ½ Thlr. Erste Ausgabe 1842, neue Ausgabe 1859.

Op. 2. 20 Clavierstücke. Cassel, Luckhardt. Heft 1. 25 Ngr. Heft 2. 22½ Ngr. 1852.

— 10 Clavierstücke. Winterthur, Rieter-Biedermann. Heft 1. 27½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr. 1856. (Zweite Ausgabe.)

Op. 3. Mädchenlieder von E. Geibel und C. Beck für eine Sopranstimme und Pianoforte, Frl. Josephine Fornaro zugeeignet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 20 Ngr. 1852.

Op. 4. Vier Lieder für eine Singstimme und Pianoforte, Frl. Bianca Amsler zugeeignet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 20 Ngr. 1852.

— Du wundersüßes Kind, Preislied in der Sammlung Aurora. Cöln, Schloß. Pr. 15 Ngr. 1852. In zwei Ausgaben für Sopran oder Tenor, und für Alt oder Bariton.

Op. 5. Grüße an meine Freunde, fünf Clavierstücke. Leipzig, Barth. Senff. Pr. 20 Ngr. 1855.

Op. 6. Vier Lieder für eine Singstimme und Clavier, Frl. Marie Ziegler gewidmet. Leipzig, B. Senff. Pr. 15 Ngr. 1855.

Op. 7. Albumblätter, neun kleine Clavierstücke. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 25 Ngr. 1856.

Op. 8. Scherzo für das Pianoforte. Seinem Freunde Wilhelm Baumgartner. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 15 Ngr. 1857.
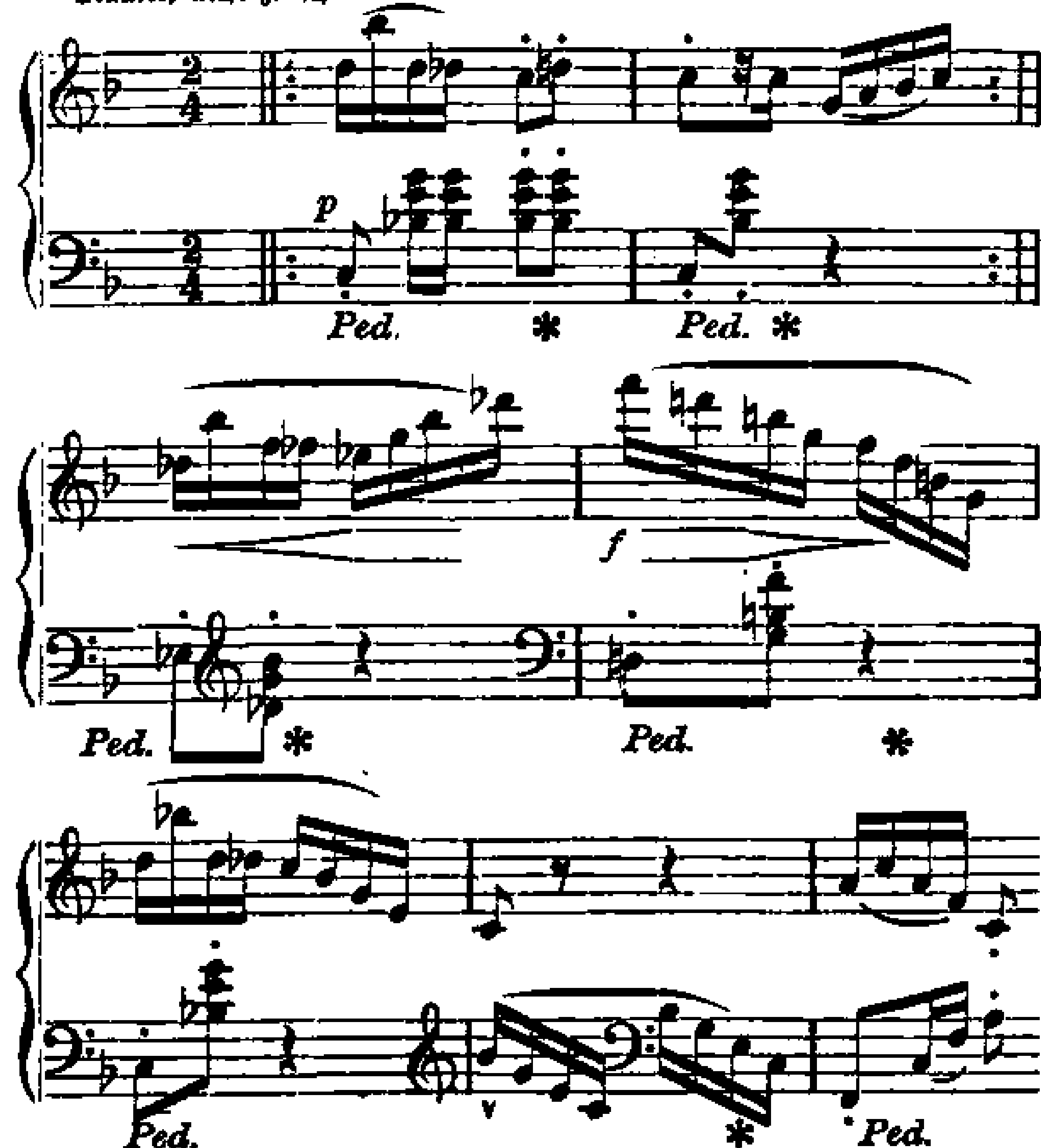
Op. 9. Präludien für Clavier. Winterthur, Rieter-Biedermann. Zwei Hefte à 1 Thlr. 5 Ngr. 1859.

Op. 10. Zwei Könige, Ballade von E. Geibel für Bariton und Pianoforte. Seinem Freunde Julius Stockhausen. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 15 Ngr. 1861.

Heute will ich die Claviersachen besprechen, in der nächsten Nummer die Lieder.

„Kannst Du mir nicht ein neueres gutes Clavierstück empfehlen; alle Tage kann man doch nicht Bach und Beethoven spielen, und Mendelssohn's fange ich nachgerade an überdrüssig zu werden." Mit diesen Worten wandte sich neulich ein musikalischer Reactionär an mich. Ich schlug ihm einige Sachen von Schumann vor. „Bleib mir mit Deinem Confusionsrath vom Leibe, dieser Düsseldorfer Mostrich ist mir zuwider." Ich verordnete dem Kranken Kirchner's Op. 7. Nach wenigen Tagen theilte er mir mit, daß ihm zwar Vieles gefalle, bei einigen Stellen aber, so namentlich beim Mittelsatze von Nr. 2, sei es ihm, als bekomme er musikalische Ohrfeigen. „Wie oft hast Du die Albumblätter durchgespielt?„ „„Sechs bis sieben Mal."" „So spiele sie zwanzig Mal!" Item, das Mittel wirkte; nach acht Tagen ward nicht mehr über Ohrenschmerzen geklagt und frische Medicin verlangt. Die nun verabreichten Präludien Op. 9 wurden mit wahrem Heißhunger verschlungen. Jetzt hielt ich den Gehörspatienten für so kräftig, daß ich ihm, ohne einen Rückfall befürchten zu dürfen, schon Schumann's Kinderscenen Op. 15 und die Arabeske Op. 18 verschrieb. Dies war vor ungefähr vier Wochen; und jetzt hat sich mein Client schon über die Humoreske, die Davidsbündler und die Etudes symphoniques hergemacht. Noch weitere vier Wochen, und er soll in die Herrlichkeiten der Kreisleriana, Intermezzi und Novelletten eingeweiht werden.

Jene Stelle aber, die meinem Mendelssohn-müden Freunde anfänglich wie Ohrfeigen erklang, war nichts Schlimmeres, als die Folge der Dominantseptaccorde von F As C und F. Sie lautet:



Unter allen Schülern Schumann's ist Kirchner am Meisten geeignet, den bis zu Mendelssohn gelangten Classikomanen, wie sie selbst es nennen, den Geschmack zu verderben, oder wie ich es (wol richtiger) bezeichnen möchte, eine Zauberbrücke in das romantische Land Schumann's zu schlagen. Kirchner's Formen sind die altbewährten des Liedes und Scherzos, sein Satz hat etwas Elegantes, Geglättetes, seine Melodien sind faßlicher als die Schumann'schen und stets freundlich und liebenswürdig; nur in der Harmonie ist er wie Schumann kühn und neu. Dieses letztere Moment wird aber wenigstens in seinen besten Claviersachen, durch den stark accentuirten Fluß und Schwung des Ganzen so überdeckt, daß man den wohlthuenden Eindruck eines von conventionellen Fesseln befreiten, piquanteren und frischeren Mendelssohn erhält. Ist es auch gerade nicht das Allertiefste, was Kirchner dem Claviere anvertraut, so ist es doch niemals etwas Gewöhnliches, Oberflächliches; man hört gern seinem freundlichen, frischen Gesange zu. Frühlingsahnung, Festesjubel, gemüthliche Fröhlichkeit, Liebeslust und Leid, plätschernde Najaden, Blumen- und Waldesduft: das sind die lieblichen Bilder, Stimmungen und Vorwürfe, die ihn zu seinen Clavierstücken begeistern. „Verrufene Stellen" wird man bei ihm vergebens suchen; Eusebius, nicht Florestan ist sein geistesverwandtes Vorbild.
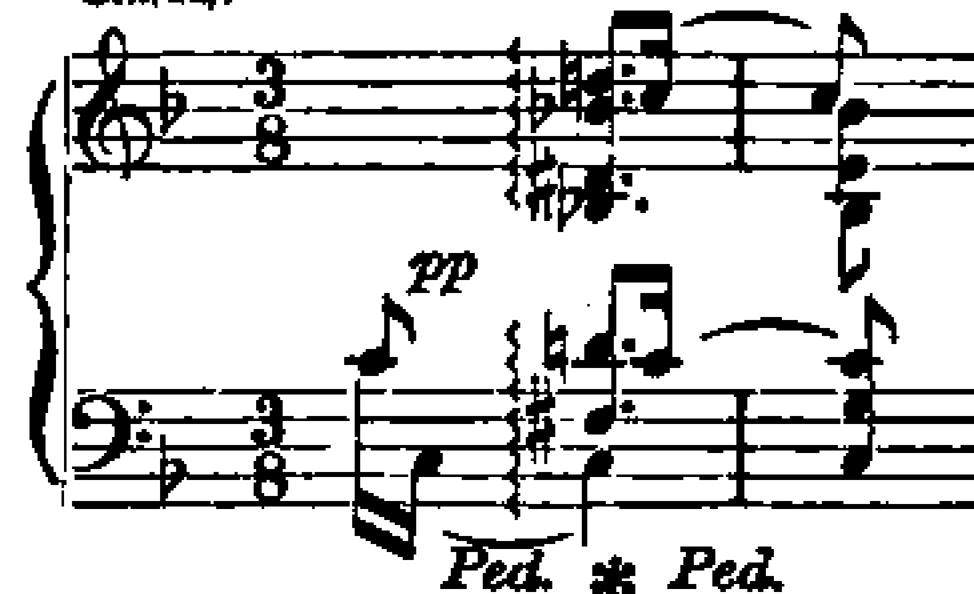
Die äußeren Mittel, durch welche Kirchner Effect macht, sind: Vollgriffigkeit und weite Harmonielage (er liebt es, dem Daumen zwei Töne zuzutheilen), Nebenseptaccorde, Nonen- und Undecimenaccorde, zwei-, drei- und mehrfache Vorhalte, eine reiche Modulation (worin er mitunter des Guten zu viel thut), Orgelpuncte in den Mittelstimmen (z. B. Op. 9 Nr. 7). Von der alten Kunst der canonischen Verschlingungen u. s. w. macht er nur selten Gebrauch; wo er dies aber thut, da klingt sein (doppelter) Contrapunct mühelos, natürlich und graciös, so in Op. 2 Nr. 3 und 6, Op. 7 Nr. 2 und 5, Op. 9 Nr. 5, 7 und 8.

Wegen der Vollgriffigkeit reichen einige Stücke über die in der Regel innegehaltene Linie der mittleren Claviertechnik hinaus, so Op. 2 Nr. 9, Op. 5 Nr. 5, Op. 9 Nr. 6, 7, 8 und 11. Eigentliche Fingerfertigkeit wird aber zur Bewältigung auch dieser Stücke nicht erfordert; nur Fertigkeit im Notenlesen und eine Hand, die eine Decime erreichen kann.

Die 10 Clavierstücke Op. 2 erschienen, wie oben angezeigt, zuerst unter dem Titel „20 Clavierstücke" bei Luckhardt, enthielten aber nur 10 Nummern in zwei Heften. Rieter-Biedermann, welcher dieses Werk an sich brachte, hat es 1856, unter Benutzung der alten Platten, nur mit einem berichtigten Titelblatte versehen, neu aufgelegt.

Viele dieser Stücke stehen noch nicht auf der hohen Stufe, die Kirchner erst in seinen späteren Werken erreichen sollte. Nur Nr. 7 und 8, Nr. 9, Mittelsatz, und Nr. 10, also fast das ganze zweite Heft, und aus dem ersten Hefte noch Nr. 1, erster Theil, Nr. 2 und die zweiten Theile von Nr. 3 und 4 sind gehaltvolle Charakterstücke, während der unruhige Harmoniewechsel in den übrigen Nummern nicht zum rechten Genusse kommen läßt. Vorhalte, Nebenseptimen- und Nonenaccorde, noch dazu frei eintretende und unaufgelöste, sind Würzen, die, im Uebermaße angewendet, die beste Geistesnahrung ungenießbar machen. Ich verkenne nicht die mannigfachen Schönheiten, die auch in diesen (zu verwerfenden) Nummern sich finden, z. B. Anfang von Nr. 6 und Schluß von Nr. 5; ich will auch zugeben, daß Stimmungen, wie die von Nr. 5 und Nr. 1 Mittelsatz, sich kaum anders als durch jene Mittel wiedergeben lassen; ich sehe aber die Nothwendigkeit nicht ein, weshalb man denn überhaupt „überschwänglich" sein müsse. Es ist und bleibt etwas Krankhaftes. Hierzu kommt, daß viele dieser schwächeren Sätze schon dagewesene Stimmungen bringen. So finde ich im ersten Theil von Nr. 3 Verwandtschaft mit Schumann's „Einsame Blumen", Op. 82 Nr. 2; im Mittelsatze von Nr. 4: mit dessen A dur-Quartett vierte Variation; in Nr. 5: mit „die Weiden lassen matt" aus Schumann's Op. 107 Nr. 1; in Nr. 6: mit dessen Phantasiestück „Warum" aus Op. 12; in Nr. 9: mit Mendelssohn's Lied ohne Worte in G moll (Bellini?).

Als ein ganz besonders auffälliger Accord möge hier folgender Vorhalt zum Dominantseptaccorde von F eine Stelle finden, ich bitte aber den Herrn Corrector bei der Correctur seine schärfste Brille aufzusetzen.



In Nr. 6, Seite 3, Reihe 4, erster Tact lies a statt as. In Nr. 9, Seite 11 fehlen im drittletzten Tacte wahrscheinlich die Sechszehntel ges d B und Contra-B im Basse.

Weniger überladen in der Modulation, dabei viel tiefer und bedeutender als die oben getadelten Stücke aus Op. 2 sind die fünf Clavierstücke Op. 5; nur Nr. 1 und 2 leiden noch etwas an Ueberschwänglichkeit. Kirchner bringt zwar noch hier seine dreifachen Vorhalte, seine frei eintretenden und öfters unaufgelöst bleibenden Septimen- und Nonenaccorde, einmal sogar einen Undecimenaccord; alle diese Dissonanzen gehen aber

über dem Alles mit fortreißenden Schwunge der Nummern 2, 4 und 5 fast unbemerkt, oder doch wenigstens nicht das Ohr beleidigend, vorüber; oder sie erscheinen, wie bei Nr. 5, durch den tollen, über Rand und Band springenden Jubel hinreichend gerechtfertigt. Reißt man freilich einige dieser Dissonanzen aus ihrem Zusammenhange und betrachtet sie mit der kritischen Lupe, so dürften sie weniger Gnade finden. Zum Benefiz und Frommen der musikalischen Ketzerriecher notire ich aus Nr. 5:

Sehr markirt.
ff
ff
con 8va

Aus den Nummern 2, 3 und 4 möge noch je ein Beispiel hier eine Stelle finden:

Kräftig.
Ruhig, zart.
pp
Energisch.
Ped.

Um übrigens den musikalischen Philistern die Schadenfreude, die sie über diese Ketzereien vielleicht haben, wieder etwas zu verderben, möge hier ein Pendant aus der goldenen classischen Zeit eine Stelle finden, in welchem man vielleicht drei frei eintretende Undecimenaccorde (blos die None fehlt) zu erblicken berechtigt sein dürfte.

Cantabile.
p
ff
p

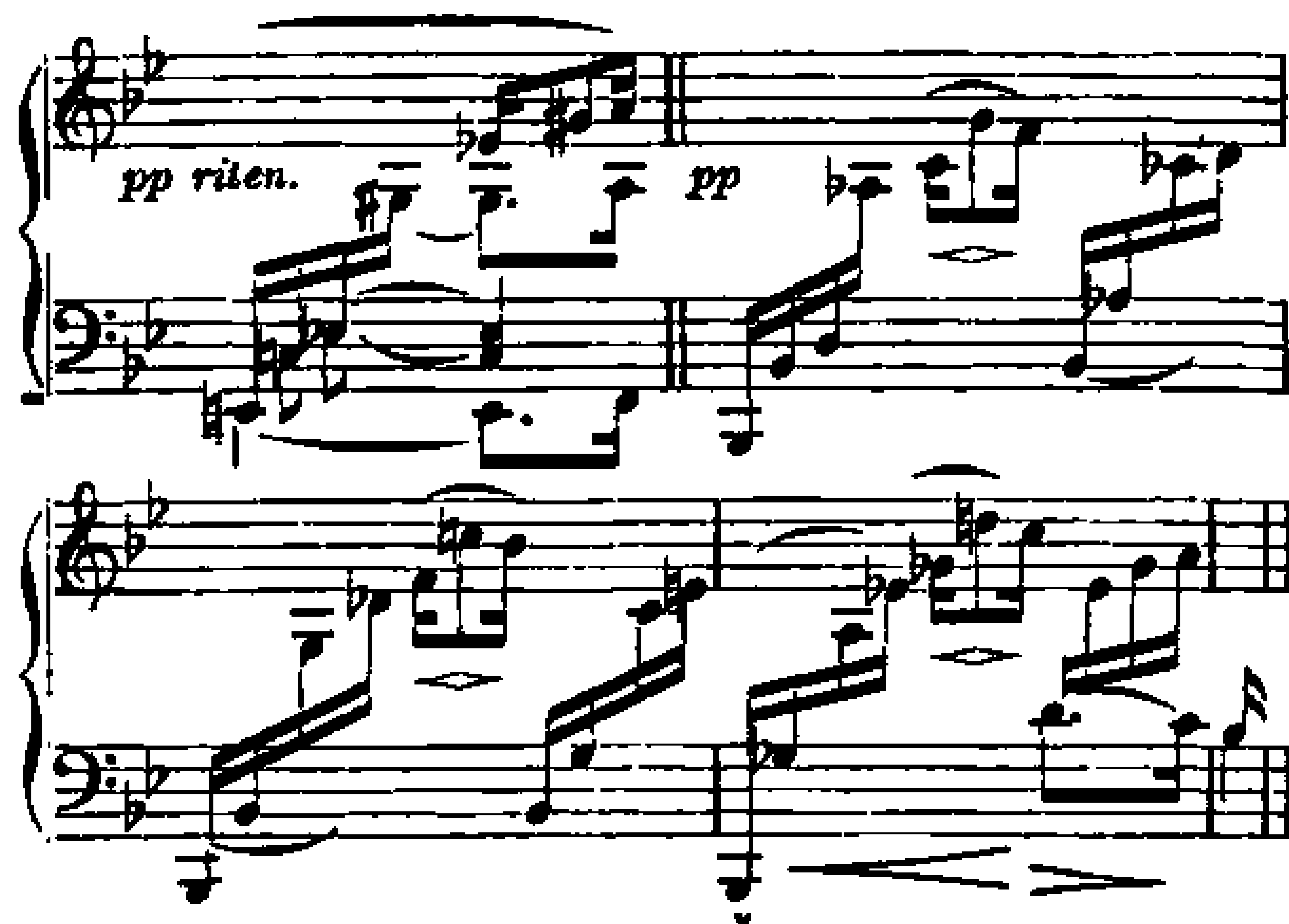
Vergleiche Dominic Scarlatti's Werke, Gesammtausgabe von C. Czerny. Wien, Haslinger, Nr. 91, Pag. 269. Ich frage einfach: sind diese Dissonanzen in dem zopfigen Adagio Scarlatti's mehr berechtigt, als jene in dem rauschenden Strudel des Kirchner'schen Allegros? und warum werden sie dort verziehen und hier nicht?

Die Nummer 2 hat einen ruhigen, schwärmerischen Mittelsatz, in welchem ich Anklänge an Berlioz' „Romeo und Julie" zu finden glaube.

Seite 7, Schlußtact, fehlt wol ein d im Basse. Doch ich eile, um zu meinem Lieblinge Op. 7 zu gelangen. Diese graciösen kleinen Albumblätter spielen sich so rund und nett und klingen so zart und duftig, als wären sie ganz apart für die schönen Hände der Herzallerliebsten geschrieben. Hier wird man nirgends durch Dissonanzen erschreckt, denn die Nonenaccorde und dreifachen Vorhalte, die Kirchner nun einmal nicht lassen kann, kommen nur fein behutsam gebrochen vor. So in Nr. 7:

Und nun gar das träumerische Stück Nr. 3. Fast scheint es, als wäre diese Nummer ausdrücklich geschrieben, um jenes süße Gift dem Unbewußten so recht tropfenweise ins Ohr zu schmeicheln. Man höre nur:

Ziemlich langsam, träumerisch.
pp



Je liebenswürdiger **Kirchner** in diesem Hefte sich zeigt — es ist, als hätte er darin seine ganze Grazie verschwendet —, um so trockener erscheint er in dem darauf folgenden Op. 8. Der Rhythmus dieses „Scherzo" (♩ ♪♪ ♩), welcher drei Seiten, einschließlich der beiden Wiederholungen also 9, schreibe neun Seiten lang ertönt, ist doch gar zu eintönig; und das dem Trio zu Grunde liegende Tonleitermotiv wird nur wenig durch einige eingestreute Dissonanzen aufgebessert. Lieber Leser, hast Du schon eine Capellmeister-Oper gehört? Dann wirst Du mich verstehen, wenn ich sage: **Kirchner's** Op. 8 ist ein Capellmeisterscherzo. Nur zwei hübsche Einfälle kann ich hervorheben: Den Clavierwitz Seite 6 und die hinaufschlagende accentuirte Sexte im Trio, mit welcher auch die (etwas bessere) Coda des Scherzo schließt. Diese Ausbeute ist doch wirklich für ein (ohne Wiederholungen) acht Seiten langes Stück zu gering.

Um so besser munden die darauf folgenden Präludien Op. 9, unstreitig **Kirchner's** reifstes Clavierwerk. Präludien im gewöhnlichen Sinne sind die 16 Nummern dieses Opus nicht, vielleicht haben nur Nr. 1 und 11 Anspruch auf diesen Titel; es sind Charakterstücke zum **Vorspielen**, und mit Ausnahme von Nr. 6 (erster Theil), 13 und 16, in denen noch die alte Ueberschwänglichkeit und Modulirungssucht herrscht, wahre Perlen der Lyrik; fast ebenso liebenswürdig wie die Albumblätter Op. 7, dabei aber viel tiefer, reicher, mannigfaltiger. Die Harmonie ist neu, kühn, überraschend, aber niemals bizarr; wie so manchmal in Op. 2 und 5, und niemals verletzend, wenigstens nicht für ein Ohr, das für die Musik der letzten 40 Jahre offen war. Dabei eine neckische Fröhlichkeit, eine zauberische Innigkeit der Melodie, ein Leben und Weben im Rhythmus, wie dies kaum in den besten Nummern der früheren Werke zu finden ist. Und dann erst der reiche Wechsel der gezeichneten Bilder und Stimmungen! Milde Hoheit, feierlicher Ernst, frohe Zuversicht, zarte Weiblichkeit und inniges Anschmiegen wechseln mit unbändiger Lust, schelmischem Schäkern, koboldartigem Necken und Rumoren. Oft hat es **Kirchner** verstanden, der lyrischen Stimmung einen dramatischen Beigeschmack zu geben, so in Nr. 5, 7, 8, 14, 15. So viel hier aber noch passirt, und so bunt es in diesen Stücken mitunter hergeht, stets bleibt die Einheit gewahrt; und stets wird die befriedigendste Wirkung erreicht, so daß man weder ein Mehr noch ein Weniger zu wünschen geneigt ist. Es ist eben ungetrübter, reinster Genuß.

(Schluß folgt.)

Zeitgemäße Betrachtungen

von

F. Brendel.

In meinem Vortrage bei der Tonkünstler-Versammlung tadelte ich die Scheu der Directoren, selbständig vorzugehen, ihre ängstliche Rücksichtnahme auf die Wünsche des Publicums, den Mangel an Selbständigkeit ihrerseits, der sich nur zu häufig kund giebt. Daß in dem Ausbeuten des Publicums durch Virtuosen gewöhnlichen Schlages ein unsittliches Element enthalten war, darüber ist sich die allgemeine Stimme längst klar geworden. Ist indeß die Stellung von Concertdirectionen und Concertdirigenten nur um das Geringste besser, künstlerisch ehrenhafter, so lange dieselben ebenfalls nur den Launen der Menge schmeicheln, indem sie derselben ausschließlich ihre Lieblingsstücke darreichen, selbst für den Fall, daß diese Lieblingsstücke classische Werke wären? Natürlich kann man ein Concert nicht aus lauter unwirksamen Stücken zusammensetzen. Jetzt aber ist es dahin gekommen, daß alles Das, was nicht erhöhte leidenschaftliche Kundgebungen des Beifalls hervorruft, als verloren betrachtet wird. Alles läuft auf Effect hinaus; ob Etwas zündet, wo möglich augenblicklich, ist allein die Frage. Vermag das Werk diesen Eindruck nicht auszuüben, so heißt es sofort, dasselbe habe nicht gewirkt. Daß es Vieles giebt, was der Natur der Sache nach nicht zünden, was nur anregen, nach irgend einer Seite hin interessiren kann, wird gar nicht mehr erwogen. Das **sinnige Aufnehmen**, wie es die früheren Jahre kannten, ist gänzlich verschwunden, im Gegentheil **Blasirtheit** oder **krasser Realismus** dafür an die Stelle getreten. So ist die Gelegenheit gänzlich entzogen, beachtenswerthe Kunsterscheinungen vorzuführen, Werke, welche den Musikfreund interessiren können, ohne deshalb berechtigt zu sein, zu dauernden Repertoirestücken erhoben zu werden. Ueberall soll sofort lauter Beifall den Erfolg krönen. Dabei hat man gar nicht mehr die Geduld, die Wiederholung eines Werkes abzuwarten, dasselbe zwei Mal anzuhören. Nach der flüchtigsten Kenntnißnahme wird abgeurtheilt. — Natürlich ist mit dem bloßen Wunsche, daß es wieder sein möchte wie früher, Nichts gewonnen; niemals kann das rollende Rad der Zeit zurückgewendet werden. Nur dadurch, daß man fortschreitet, daß man den Sinn für das Neue überhaupt erweckt, ist eine Abhülfe möglich. Ist dies anerkannt, hat man eingesehen, daß ohne gewissenhafte Beachtung aller Erscheinungen der jedesmaligen Gegenwart von einem würdigen Kunstleben überhaupt nicht die Rede sein kann, so wird sich auch bald wieder jene im Augenblick ganz verloren gegangene Empfänglichkeit im Bewußtsein des Publicums einstellen.

Es giebt verdiente und unverdiente Fiascos. Welches ist nun das Kennzeichen, wodurch das eine von dem andern unterschieden werden kann? Man ist darüber noch sehr wenig im Klaren, obschon der Unterschied ein sehr ausgeprägter, das Kennzeichen in der großen Mehrzahl der Fälle ein durchaus unzweifelhaftes ist. Fällt nämlich ein großes Werk aus Mangel an Verständniß von Seiten des Publicums bei seiner erstmaligen Vorführung, so ist das allgemeine Urtheil zersplittert, unklar, man redet ins Blaue hinein, und Keiner weiß recht, was er will; der Eine findet Das, der Andere Jenes heraus, oftmals auch entspinnt sich ein Meinungskampf in der Zuhörerschaft selbst. Bei einem verdienten Fiasco einigen sich sofort

alle Stimmen; es herrscht schlagende Uebereinstimmung im allgemeinen Urtheil. In jenem Falle ist die Mehrzahl angeregt, lebendig, in diesem bemächtigt sich Aller eine traurige Niedergedrücktheit. Man prüfe diese Wahrnehmung, man ziehe die gemachten Erfahrungen zu Rathe, und man wird dieselbe bestätigt finden. Darnach vermag sich folglich auch der Dirigent zu richten, wenn er ein neues Werk vorgeführt hat. Er wird alsbald erkennen, ob es bei Seite zu legen oder erneute Vorführung nothwendig ist.

Das Verhältniß von Dirigent und Publicum ist, wie schon in meinem Vortrage bemerkt wurde, ein gegenseitiges. Beide Theile haben von einander zu lernen. Nach specifisch musikalischer Seite hin muß natürlich die Einsicht des Dirigenten die des Publicums überragen. Das letztere muß dies erkennen, muß überzeugt sein, daß der Dirigent sein Fach versteht; es muß seinem Scharfblick, zugleich seinem guten Willen vertrauen und sich unterordnen. Welche Arroganz, welche Thorheit liegt darin, über Dinge, denen der Dirigent vielleicht ein Jahre langes Studium gewidmet hat, vielleicht nach einmaligem Hören absprechen zu wollen? Andererseits aber ist es doch auch möglich, daß ein Publicum sofort erkennt, was der Einzelne, und wäre er der Befähigtste, nach Jahre langer Beschäftigung nicht erkannt hat. Die Probe vor der Oeffentlichkeit ist deshalb eine so große, und Niemand darf behaupten, daß er derselben vollständig entbehren könne. Möchten demnach Künstler und Publicum sich endlich über diese Beziehungen klar werden. Nur in gegenseitiger Bescheidenheit, in abwechselnder Unterordnung bald des einen, bald des andern Theiles, je nach der Natur der Fälle, liegt die Lösung, während jede einseitige Ueberhebung alle Mal zu einem beklagenswerthen Extrem führt. In der Gegenwart freilich sind eben nur noch diese Extreme von gegenseitiger Ueberhebung bemerkbar. Gefällt ein Werk, so sind die Künstler geneigt, dem Urtheil des Publicums Werth beizulegen; gefällt es nicht, so wird das Publicum sofort für urtheilslos erklärt. Welche Herabsetzungen muß dann das letztere von Seiten der Künstler sich gefallen lassen. Umgekehrt sieht das Publicum in dem Künstler nur seinen ergebenen Diener und verlangt, daß er unter allen Umständen höflich die Ruthe desselben küssen soll. Die Künstler müssen sonach zuerst vor ihrer eigenen Thüre kehren und sich klar werden über ihre Stellung; dann aber mögen dieselben vereint wirken, um dem Publicum wieder seinen richtigen Platz anzuweisen. Sind die Künstler alle von diesem Bewußtsein beseelt, unterstützen sie sich gegenseitig, indem sie, jeder in seiner Weise, dieselben Principien vertreten, so werden auch die Unarten, die sich das Publicum zu Zeiten zu Schulden kommen läßt, bald ihre Endschaft erreichen.

Ein bemerkenswerther Mangel in der Gegenwart ist der Umstand, daß noch immer gewisse veraltete Ansichten nicht ganz auszurotten sind, Meinungen, die einstmals vielleicht eine gewisse Berechtigung hatten, der fortgeschrittenen Entwickelung der Neuzeit gegenüber aber durchaus nicht mehr stichhaltig sind. Längst zur Trivialität herabgesunkene Sätze machen sich noch fortwährend breit, weil es noch zu sehr an Gleichmäßigkeit der Bildung auf musikalischem Gebiet fehlt, das allgemeine Bildungsniveau, so zu sagen, noch nicht festgestellt ist, unter das es Niemand erlaubt sein sollte zurückzufallen, ohne sogleich als ein Zurückgebliebener erkannt zu werden. Man bezieht sich auf solche Gemeinplätze, je nachdem man gerade einen Anhaltepunct, eine angebliche Autorität braucht. Oft ist anzunehmen, daß der Betreffende selbst sehr gut weiß, wie Derartiges nicht mehr stichhaltig ist; aber er versteckt sich dahinter, um eine hochweise Miene anzunehmen und den Unwissenden gegenüber scheinbar Recht zu behalten.

Dahin gehört u. A. jene weit verbreitete Meinung, als ob es unzuläßig sei, ursprünglich für Pianoforte oder Orgel geschriebene Werke, die für das Orchester instrumentirt sind, im Concert aufzuführen. Warum dagegen Bedenken obwalten sollen, ist gar nicht einzusehen. Die Frage ist eine durchaus äußerliche. Hat ein Ort noch nicht Gelegenheit gehabt, die großen Originalwerke der Instrumentalmusik vollständig kennen zu lernen und wiederholt zu hören, so wäre es eine Thorheit, arrangirte Sachen zu bevorzugen. Ist dagegen das Publicum in dem Fall, das Alles aus langjährigen Aufführungen sattsam zu kennen, so daß sogar schon eine gewisse Uebersättigung eingetreten ist, so können Arrangements eine willkommene Abwechselung bieten; um so mehr, als man durch die Natur dieser Stücke öfter Gelegenheit erhält, ein Concertprogramm abzurunden, was durch Originalwerke, Ouverturen und Symphonien seltener möglich ist. In diesem Sinne empfehlen sich Werke, wie diejenigen, welche in den Concerten des Musikvereins Euterpe zu Leipzig in voriger Saison zur Aufführung gebracht wurden, Bach's Toccata von Esser instrumentirt, Schubert's Reitermarsch von Liszt u. s. w.

Unter denselben oben bezeichneten Gesichtspunct fällt, was man gegen Verwendung großer Kunstmittel, Häufung der Orchesterinstrumente, vorzubringen pflegt. Das ist ganz eigentlich eine von jenen höchst wolfeilen Maximen, durch die man den Unwissenden Sand in die Augen zu streuen sucht. Als ob überhaupt dafür eine allgemeine Norm aufgestellt werden könnte, und nicht jede durch den Inhalt und die Natur der Kunstgattung motivirte Anwendung von Kunstmitteln ohne Weiteres zuläßig wäre, der größte Orchesterpomp ebenso wie die allerbescheidenste Instrumentirung. Abgesehen hiervon, so hängt sehr viel von den Räumen ab, für die ein Werk gedacht wurde, und von den akustischen Verhältnissen derselben. Dieser Umstand wird überhaupt bei uns noch viel zu wenig berücksichtigt. Wer Gelegenheit hatte, dieselben Werke öfter in verschiedenen Localen an verschiedenen Orten zu hören, wird darüber interessante Beobachtungen haben anstellen können. Man bringt diese akustischen Verhältnisse bei der Beurtheilung der von einem Tonsetzer gewählten Mittel immer noch viel zu wenig in Anschlag. Oftmals geschieht es auch, daß man über solchen Aeußerlichkeiten den Kern der Sache ganz übersieht.

In Concerten, in denen nur Werke für Streichinstrumente oder für Pianoforte und Streichinstrumente zur Aufführung kommen (in Quartettsoiréen), war bisher der Gesang völlig ausgeschlossen. Man betrachtete das gewissermaßen als eine Entweihung. Und doch ist die Beschränkung auf Instrumentalmusik eine leere Abstraction, und das deutsche Lied etwas ganz eigentlich in solche Concerte Gehöriges, wo es noch einen entsprechenderen Platz findet, als in den großen Concerten mit Orchester, in denen immer mehr auf Effectvolles gesehen werden muß, während hier ganz eigentlich Gelegenheit gegeben wäre, unsern Liederschatz dem Publicum nahe zu bringen. Auch schon der Abwechselung wegen und um einer unausbleiblichen Ermüdung vorzubeugen, wäre Gesang sehr zu empfehlen. Jene Quartettakademien, die nur diese Gattung von Musik dem Publicum darbieten, gehören einer Zeit an, in der man

fähig war, ein vierstündiges Oratorium mit Geduld anzuhören. Die jüngere Generation ist beweglicher und verlangt darum auch mehr nach Abwechselung.

Es ist stehende Sitte, an neuen Werken zunächst Das hervorzuheben und zu betonen, was zu wünschen übrig bleibt. Daß es erste und nothwendigste Forderung wäre, zunächst das Gute darin zu beachten, daran wird selten gedacht. Und doch kann in der übergroßen Mehrzahl der Fälle auch bei den besten Werken immer nur von einem Uebergewicht des Guten, dem Mangelhaften gegenüber, die Rede sein. Das absolut Vollendete hat die Welt kaum einige Male unter allen Völkern und zu allen Zeiten gesehen. Wo nun in der That das Gute überwiegt, ist es absurd, zunächst immer nur Das zu betonen, was mangelhaft erscheint. Handelt man aber nach dem hier befürworteten Grundsatz, spricht man sich in diesem Sinne aus, so läuft man fortwährend Gefahr, in einer Weise mißverstanden zu werden, als ob man das Neue sogleich für ein absolut Vollendetes erklärt hätte. In den Kämpfen der Gegenwart hat dieses Mißverständniß fortwährend die unglaublichste Verwirrung angerichtet.

Ein weiteres schlagendes Beispiel für das Zurückkommen auf Gemeinplätze ist auch das fortwährende Gerede gegen die neuere Programmmusik. Längst ist das Entscheidende darüber gesagt und festgestellt worden. Früher freilich konnte es genügen, wenn die Leute kamen und ohne alle Vorbereitung ihre Ansichten zu Markte brachten. Es war eben noch sehr wenig vorgearbeitet. Jetzt, nachdem bereits eine ziemlich umfangreiche musikwissenschaftliche Literatur entstanden ist, wo mindestens vieles Treffliche, wenn auch noch nicht zusammengearbeitet, so doch zerstreut vorhanden ist, ergeht zunächst die Forderung an jeden Einzelnen, bevor er spricht, über Das, was vor ihm gesagt wurde, sich gründlich zu orientiren. Daran denken aber Viele noch gar nicht, und darum geschieht es, daß das hundert Mal Widerlegte von Zurückgebliebenen immer wieder vorgebracht wird. Es fehlt noch ein Allen gemeinsames, gleichzeitiges Fortschreiten.

Aehnliche althergebrachte Trivialitäten begegnen uns in Bezug auf Form. Man betrachtet dieselbe noch immer als etwas Stereotypes. Das Wahre aber ist, daß nicht eine bestimmte Form allein zulässig ist, sondern jede dem Schönheitsbegriff entsprechende; daß sie von dem Inhalt abhängig ist (in der Programmmusik von der Natur des poetischen Vorwurfs), also fortwährend wechseln, eine andere sein kann, sobald sie nur der bezeichneten Forderung entspricht. Das gilt namentlich von dem Ebenmaß der Theile, das früher ein mehr architektonisches war. Viele vermögen sich davon nicht zu trennen, weil sie kein Verständniß für eine einheitliche poetische Gestaltung mitbringen.

Oftmals geschieht es auch, daß man einen Satz, der nur eine einseitige Wahrheit in sich schließt, als allgemein gültig hinstellt. Dafür liefern u. A. die Forderungen, die man an Gesangscompositionen stellt, die Ansichten über die Art und Weise, wie für Gesang eigentlich geschrieben werden solle, einen Beleg. Es ist die absolute Willkür, die in allen diesen Urtheilen herrscht. Strebt z. B. ein Tonsetzer nach tieferem, charakteristischem Ausdruck und muß folglich die Forderungen des rein Gesangsmäßigen bis zu einem gewissen Grade vernachlässigen, so appellirt man an die Italiener. Schreibt er in der Weise der Italiener, so stellt man die umgekehrte Forderung. Bevorzugt Einer die melodische Seite, so verlangt man Declamation, und erfüllt er die Forderungen der letztern, so will man die erstere mehr vertreten sehen; der Franzose soll wie der Italiener schreiben, und umgekehrt. Je nachdem man also Etwas heruntermachen oder loben will, braucht man nur den Standpunct zu wählen. Auf solche Weise aber kann man das Bedeutendste mit einem Gemeinplatz scheinbar abfertigen, wie es u. A. einmal in Bezug auf Berlioz' reizende „Captive" geschah, die ein Berichterstatter als Muster betrachtet wissen wollte, wie man nicht für Gesang schreiben solle. Das ist gerade so, als ob man die Werke von Herz und Czerny über die von Beethoven stellen wollte, weil jene in der That claviermäßiger sind.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das Programm des dritten Abonnementconcertes im Saale des Gewandhauses am 17. October gewährte dies Mal in sofern ein etwas erhöhteres Interesse, als in demselben ein neues Werk von Woldemar Bargiel — Ouverture zu „Medea" — zur Aufführung gelangte. Wir haben uns bereits früher bei Gelegenheit der Besprechung einiger Clavierwerke dieses Componisten ausführlicher über denselben geäußert. Wenn wir ihn damals (s. Bd. 54, Pag. 110) als Epigonen der Schumann-Mendelssohn'schen Muse bezeichneten, so finden wir nach Anhören seiner Ouverture unser Urtheil nur bestätigt. Ursprüngliche Schaffenskraft und geniale, originelle Erfindung spricht nicht aus Bargiel's Tonwerk. Zwar macht der Componist in seiner Medea-Ouverture alle mögliche Anstrengung, um originell und bedeutend zu erscheinen; allein, wo eben der selbsteigene Schaffensfond augenscheinlich unzureichend ist, da merkt man gerade die Absicht und — wenigstens erging es dem Referenten so — bleibt theilnahmlos. Die einseitig düstere Färbung des Ganzen erscheint zwar im Hinblicke auf den hochtragischen Stoff, der dem Componisten vorschwebte, nicht geradezu ungerechtfertigt; doch mußte er den beabsichtigten erschütternden Eindruck durch noch andere Mittel, als die angewendeten, zu erreichen streben. Wenig charakteristisch-erhebliche Themen, mitunter lockerer Zusammenhang, gesuchte Instrumentaleffecte und mit Haaren herbeigezogene grelle Dissonanzen thun es allein nicht. Die Aufnahme des Werkes Seiten des Publicums war eine entschieden kalte. Die übrigen Orchesterwerke des Abends waren Symphonie (Nr. 3, Emoll) von Louis Spohr und Ouverture zu „Ruy Blas" von Mendelssohn, deren Ausführung dem Rufe des Orchesters entsprach. Hr. Carl Davidoff, Mitglied des Orchesters, hatte die Instrumental-Solovorträge für Violoncello übernommen. Derselbe spielte ein Concert-Allegro eigener Composition und Phantasie über den „Sehnsuchtswalzer" von Servais und hatte in beiden Vorträgen hinlänglich Gelegenheit, aufs Neue seine glänzende Virtuosität zu zeigen. Die Vorzüge seines Spiels, sein von Noblesse und Eleganz getragener Vortrag, sein edler, seelenvoller Ton in der Cantilene, die Reinheit und Sauberkeit in den schwierigsten Passagen sind schon mehrfach rühmend erwähnt worden und drücken seinen Leistungen den Stempel hervorragender Künstlerschaft auf. Die Gesangsvorträge waren durch Frl. Emilie Antonini aus London vertreten, welche laut Programm-Notiz zum ersten Male (also auch eine Novität) vor das Publicum trat. Sie sang Cavatine aus der „Sonnambula" von Bellini, „Care compagne" und die Concertarie „Ah, perfido" von Beethoven: beide Vorträge zwar durch ersichtliche Befangenheit beeinträchtigt, was namentlich der Reinheit der Intonation hinderlich zu sein schien,

aber zu der Hoffnung berechtigend, daß diese Dame vielleicht als glückliche Acquisition für die Gewandhaussaison sich erweisen werde. Das Stimmmaterial ist, was Höhe anlangt, von seltenem Umfange; die Tiefe wollte uns schwach und tonlos erscheinen. Das Publicum kam der Sängerin durch reichlichen Applaus entgegen.

Wien, 16. October. Die Heldentenorfrage ist auf unserer Hofopernbühne nach wie vor noch immer schwebend. Ander feiert Krankheits halber schon seit Monden. Man murmelt zwar allerhand von seiner Wiedergenesung, und dem zu Folge von seinem nahe bevorstehenden Wiederauftreten. Auch Ihre Zeitschrift brachte neulich diese angeblich aus zuverlässigster Quelle geschöpfte Kunde. Trotzdem kann ich Ihnen folgende Thatsachen als bis jetzt feststehend melden. Vor Allem die unerfreuliche Botschaft der bis auf Weiteres zurückgelegten Aufführung von „Tristan und Isolde." Als Stellvertreter dieses Werkes bezeichnet man vorläufig den uns lange genug ohne zureichenden Grund vorenthaltenen „Hans Heiling." Es soll auch schon an die neue Inscenirung und das Einstudiren dieser Oper gegangen worden sein. Ein weiteres Factum ist die Berufung eines gewissen Hrn. Morini, als vorläufigen Ersatzmannes für Ander. Von diesem künstlerischen Vicar spricht aber die Fama, neben manchem Vortheilhaften in Bezug auf seine Stimme und äußere Erscheinung, auch gar Seltsames und künstlerisch höchst Bedenkliches. In erster Reihe dieser verhängnißvollen Gerüchte steht dieses vom Hause und Stamme aus italienischen Sängerneulings gänzliche Unkenntniß der deutschen Sprache. Glück auf Denjenigen, welchen die herkulische Arbeit zufallen dürfte, diese fremdländische Zunge in deutsches Sprechen und Denken einzuführen! Es ist nun fraglich, wann unter solchen Umständen an eine Wiederbelebung unseres in Bezug auf deutsche Kunst äußerst unfruchtbaren, eintönigen, geistlosen Opernrepertoires zu denken sein dürfte. Während dieses unerquicklichen Zwischenreiches der Tenoristennoth vertreten bald Erl, bald Stighelli, bald Walter die durch Ander's lange Krankheit leer gewordenen Stellen. — Gestern hat — nach langer Pause — wieder einmal der „Wasserträger" bei uns getagt. Die Günstlinge der Salvi'schen Impresa, ich meine die allbekannten neuitalienischen und neufranzösischen Janhagelcomponisten, waren endlich einmal so liebenswürdig, dem altehrwürdigen und trotzdem immer jugendfrischen Urahn Cherubini die Stelle unserer Bretter zu räumen. Die herrliche Oper ist — was den sanglichen Theil betrifft — unläugbar gut studirt, geht und klappt daher — äußerlich genommen — vortrefflich. Ein Anderes ist es um die Lösung der Frage: welches Stück, und mehr noch, welcher Charakter dieses musikalischen Dramas erscheint in hiesiger Darstellung aus dem Vollen und Freien heraus geboren? Hier ist kurz zu antworten: blos jener der Constanze, und ihr zunächst jener des Lieutenants, musterhaft dargestellt durch Mayerhofer. Frau Dustmann steht hier ganz in ihrer Aufgabe. Sie beherrscht dieselbe bis in den feinsten Zug mit ebenso vieler Treue, als Lebenswärme. Mayerhofer ist voll des ergötzlichsten Humors in seiner Rolle; alle übrigen Darsteller hingegen stehen tief unter dem Thema ihres Sollens und — blickt man auf den in ihren Leistungen kundgegebenen Fleiß — auch ohne Frage redlichsten Wollens. Die Chöre und Ensemblestücke gehen gut. Das Orchester stellt — dies Mal unter Esser's Leitung — seinen durchweg trefflichen Mann und Meister. Sollte es bei dieser einzigen Oper Cherubini's sein Bewenden haben? Wie lange wird man uns noch mit der unerfüllten Zusage der „Medea" hinhalten? Lohnte das Studium und Anhören solcher Werke nicht ungleich mehr der Mühe, als das Wiederaufwärmen vergilbter neuwälscher Opern und das aufs Ungewisse hin versuchte Credenzen französischer Operetten à la Aimé Maillart und Genossen? S.

Glückstadt, im October. Am 27. v. Mts. fand die gewöhnliche Semestralprüfung der Schülerinnen des von Frl. Lina Ramann hierselbst begründeten Musikinstitutes für Damen vor einem zahlreichen Kreise eingeladener Zuhörer statt. Vor sieben Semestern wurde das Institut eröffnet; der verflossene Zeitraum hat zahreiche Belege dafür geliefert, mit welchem Ernst und Eifer, mit welcher Beharrlichkeit und Opferwilligkeit die Gründerin des Musikinstitutes die von ihr gewählte Aufgabe verfolgt. Die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens sind in der That in kleinen Städten immer am größten; selbst wenn man nicht erfahrungsmäßig berechtigt wäre, die kleinen Städte mit der Kleinstädterei zu verschwistern, müßten schon ihre localen und Populationsverhältnisse an und für sich als lästige Hemmnisse angesehen werden. Eine um so größere Anerkennung verdient es, wenn Pathos und Energie des Willens ein Hinderniß nach dem andern hinwegräumen und, unbekümmert um die kleinlichen Interessen, die sich verletzt wähnen, geraden Weges das Ziel rüstig und bewußt anstreben. Das hiesige und benachbarte Publicum hat Gelegenheit gehabt, bei den halbjährigen öffentlichen Prüfungen die Lehrthätigkeit der Vorsteherin und die Leistungen der Schülerinnen des Musikinstitutes kennen zu lernen. Wir dürfen behaupten, daß über das pädagogische Talent des Frl. Ramann unter den Verständigen des hiesigen musikliebenden Publicums nur Eine Stimme herrscht. Selbst das Kreuz und Herzeleid, das den Anfängern durch die musikalischen Elementarstudien bereitet zu werden pflegt, weiß das Geschick der Lehrerin möglichst zu beseitigen; und nicht den schlechtesten Beweis ihrer Befähigung giebt sie durch eine treffliche Auswahl solcher Elementarwerke, die nicht blos für die Technik instructiv sind, sondern dem musikalischen Geschmack gleichzeitig Rechnung tragen. Die Fortschritte der Schülerinnen haben auch bei der letzten Prüfung befriedigt und zum Theil überrascht. Was uns besonders aufgefallen, das ist das gründliche Verständniß der kleineren oder größeren, zum Vortrag gelangenden Tonwerke, das sich bei durchaus correctem und präcisem Vortrag der Schülerinnen kund giebt. Wir freuen uns schließlich noch hinzufügen zu können, daß das Institut, namentlich seit seiner Verbindung mit einer Lehr- und Erziehungsanstalt, seine Schülerinnen aus immer weiteren Kreisen heranzieht. ξ

Frankfurt a. M. Hr. August Buhl, welcher schon vor drei Jahren drei Soiréen für Pianofortemusik veranstaltet hatte, die sich einer sehr beifälligen Aufnahme erfreuten, wird in dieser Saison dieselben fortsetzen und hat bereits die Programme zu den von ihm beabsichtigten vier Soiréen veröffentlicht. Ich theile Ihnen jene schon heute mit, da sie am Besten Zeugniß ablegen werden von dem Geiste, der den Concertgeber beseelt. Derselbe verspricht folgende Clavierpiècen: Variationen über eine Arie von Kaiser Ferdinand III. von Ebner (1648); Allemande von Couperin (1668 — 1733); Allegro von Scarlatti; Chromatische Phantasie und Fuge von S. Bach; Rondo von Ph. Em. Bach; Variationen von J. Haydn; Didone abbandonata von Clementi; F dur-Sonate zu vier Händen von Mozart; Sonate Op. 10 Nr. 3, Sonate Op. 57, Sonate Op. 81 und Sonate Op. 110 von Beethoven; As dur-Sonate zu vier Händen von Hummel; Polacca brillante von Weber; Variationen in E moll zu vier Händen von Schubert; Es dur-Sonate zu vier Händen von Moscheles; Transscription von Thalberg; Rondo-Toccata von Aloys Schmitt; Capriccio Op. 33 Nr. 1 von Mendelssohn; Phantasiestücke von Schumann; Nocturne von Chopin; Concertparaphrase von Liszt. Außerdem sollen jedem Concertprogramme noch einige Gesangsnummern einverleibt werden. Möge Hr. Buhl auch in der Wahl dieser letzteren denselben Geist bethätigen. ψ

Hamburg. Die unter der Leitung des Hrn. Otten am 8. November Abends in der Michaeliskirche hier stattfindende, von Ihnen bereits erwähnte Aufführung der großen Beethoven'schen Messe verspricht von ungewöhnlicher Bedeutung für unser Musikleben zu werden. Die Solisten (Frau Michal-Michaeli aus Stockholm, Frl. J. Meyer statt der erkrankten Frau Guran, Hr. Baumann, der die Partie in Frankfurt gesungen, und Hr. A. Schulze) sind gewiß befähigt, die Schwierigkeiten des Quartetts genügend, ja trefflich zu lösen. Dem hiesigen Chor, der seit Monaten in oft viermaligen wöchentlichen Proben begeisterte Hingebung und eine stets wachsende Theilnahme zeigt, schließen sich zahlreiche Kräfte von Magdeburg (Rebling'scher Kirchengesang-Chor), Braunschweig (Hofcapell-M. Abt's Akademie), Lübeck (Musik-Dir. Hermann's Verein), Schwerin (bei Abwesenheit des Hofcapell-M. Schmitt der Hofpianist Goltermann) und Rostock (Musik-Dir. Brettschneider) an, so daß eine Gesammtmasse von mehr als 500 wirken wird. Dazu ist die sehr große, ganz freie Michaeliskirche ein trefflich geeigneter Platz, und die Wirkung wird, wenn an großen Stellen die Orgel hinzutritt, voraussichtlich höchst bedeutend werden. ε

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Carl Tausig weilt augenblicklich in Leipzig und wird sich von hier aus nach London begeben.

In Lemberg hat Hr. Friedrich Young, früher Mitglied des Leipziger Stadttheaters, mit glänzendem Erfolge an elf Abenden gastirt. In einer der letzten Vorstellungen trat auch seine gefeierte Gattin, Frau Lucile Grahn-Young, als Fenella auf. Wie wir aus der „Allg. Theater-Chronik" erfahren, ist das Künstlerpaar in diesen Tagen nach Leipzig zurückgekehrt.

Am 8. d. Mts. gab Hr. Heinrich Stiehl aus Petersburg im Musikvereins-Saale zu Wien, von den HH. Hellmesberger, Dobyhal und Röver unterstützt, ein Concert, in welchem er von

eigenen Compositionen Trio Op. 36, Preis-Sonate für Pianoforte und Violoncello Op. 37 und Quartett Op. 40 zur Aufführung brachte. — Hr. Stiehl weilte in den jüngsten Tagen in Leipzig und wird auch binnen Kurzem hierher zurückkehren.

An der Dessauer Hofbühne wird ein Frl. Desbarats, eine Schülerin Roger's, gastiren.

Ein am 18. September zu Belfast in England von einem Hrn. Robinson veranstaltetes Orgelconcert brachte folgendes Programm: Toccata (D moll), Fuge (G moll), Phantasie, Lied „Mein gläubiges Herz frohlocke“ und Choral von Bach; Adagio von Beethoven; Andante con moto und Allegretto von Mendelssohn; Impromptu von Adams.

Musikfeste, Aufführungen. Der erste Productionsabend des Dresdner Tonkünstlervereins am 18. d. Mts. brachte Schumann's A moll-Quartett Op. 41, Mozart's Pianoforte-Quintett in Es dur, Concert Nr. 2 für zwei Violinen solo und mehrfach besetztes Streichquartett in F dur von Händel.

Das Programm zu den Symphonie-Concerten in Dresden unter Leitung der HH. Hofcapell-M. Krebs und Rietz ist vor Kurzem veröffentlicht worden. Es sollen sechs Concerte stattfinden, drei vor und drei nach Weihnachten. Unter den Novitäten heben wir folgende hervor: Ouverture zur „Dame Kobold“ von Reinecke, Symphonie C moll von Veit, Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn (wolverstanden für Dresden eine Novität), Préludes von Liszt.

Die Brooklyn Philharmonic Society zu New-York veranstaltete in voriger Saison fünf Concerte, in welchen von Orchesterwerken u. A. Beethoven's Symphonien in D und B dur, Spohr's „Weihe der Töne“, Mendelssohn's A dur-Symphonie und Gade's B dur-Symphonie, sowie die Ouverturen zu „Manfred“, „Tannhäuser“ und „König Lear“ von Berlioz u. s. w. zur Aufführung gelangten. Das Orchester besteht aus den tüchtigsten Kräften und wird von Hrn. Th. Eisfeld geleitet.

Neue und neueinstudirte Opern. Am Krönungstage gelangte im königl. Opernhause zu Berlin neu einstudirt Gluck's „Armide“ zur Aufführung.

Schliebner's „Graf von Santarem“ wurde in Kroll's Theater zu Berlin in zehn Tagen sechs Mal bei vollem Hause gegeben.

Vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin ist D. H. Engel's komische Oper „Prinz Carneval“ zur Aufführung angenommen worden.

Literarische Notizen. Von Albert Czerwinski erscheint demnächst bei J. J. Weber in Leipzig eine „Geschichte der Tanzkunst“ mit 33 Abbildungen und 9 alten Tanzmelodien. Nach dem bereits veröffentlichten Prospect zu schließen, dürfte der Inhalt des Buches ein ebenso reicher, als interessanter sein.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. M. Hauptmann in Leipzig ist vom Könige von Hannover mit dem Guelphenorden decorirt worden.

Rossini ist vom Könige von Italien zum Mitgliede des Civilverdienstordens von Savoyen mit einem jährlichen auf das Capital angewiesenen Gehalte von sechshundert Lires ernannt worden.

Kücken wird, einem freilich noch unverbürgten Gerüchte zufolge, als Nachfolger des wegen Kränklichkeit von seinem Posten zurückgetretenen Hofcapell-M. Aloys Schmitt in Schwerin bezeichnet.

Unser Mitarbeiter H. Sattler in Blankenburg am Harze siedelt demnächst nach Oldenburg über, wohin er als Seminar-Musiklehrer berufen worden ist.

Vermischtes.

Der Musikverein Euterpe in Leipzig hat vor dem Beginn seiner Concerte in nächster Woche eine Ankündigung erlassen, worin ein Theil der künstlerischen Kräfte, die ihre Mitwirkung theils in Aussicht gestellt, theils sicher zugesagt haben, angeführt wird. Genannt sind, außer Hrn. und Frau v. Bronsart, H. v. Bülow, Dr. Damrosch, sowie für die Concerte für Kammermusik das Hofquartett der Gebr. Müller. Von Sängern und Sängerinnen werden angeführt Frau Dustmann-Meyer, Frl. Jenny Meyer, Frau Krebs-Michalesi, Frau Dr. Reclam, Frl. Lessiak und Frl. Wigand aus Leipzig, sowie Hr. Schnorr v. Carolsfeld. Das Orchester wird im Streichquartett durch mehrere sehr tüchtige Mitglieder aus dem hiesigen Dilettanten-Orchesterverein verstärkt werden.

In der Ecole de médicine zu Paris hat ein Hr. Emil Chevé einen Cursus für Gesangsunterricht eröffnet. Interessant ist es für uns Deutsche, daß hier als neue Methode gelehrt wird, was in vielen unserer Dorfschulen vor länger als dreißig Jahren eingeführt wurde, nämlich die Anwendung der arabischen Ziffern statt der gewöhnlichen Notenzeichen.

Das Journal des Débats bringt in seinen jüngsten Nummern einen trefflichen Artikel Hector Berlioz' „L'Alceste d'Euripide, celle de Quinault et de Calsabigi, les partitions de Lulli, de Gluck, de Schweitzer et de Giuglielmi sur ce sujet.“

Um der Aufführung von Spontini's „Nurmahal“ beizuwohnen, welche beim Einzuge des Königspaares im Opernhause neu in Scene geht, hat sich die in Paris lebende Wittwe des Componisten nach Berlin begeben.

Der Opernimpresario Ullmann in New York hat alle für die bevorstehende Saison bereits abgeschlossenen Contracte rückgängig gemacht, da die politischen Wirren seinem projectirten Opernunternehmen keinen Erfolg in Aussicht stellen.

Am Geburtshaus Cherubini's in Florenz, strada fiesolana, wurde eine Gedenktafel aus Stein angebracht, als Vorläufer des Monumentes, für welches Sammlungen eingeleitet sind, die indessen bis jetzt keine besondere Ergiebigkeit aufweisen.

Der elektrische Metronom, mit welchem bei den Berlioz'schen Concerten schon gelungene Versuche gemacht wurden, wird jetzt in der Großen Oper in Paris eingeführt. Der Mechanismus, welcher vom Capellmeister mittelst eines Tastenwerkes mit der linken Hand dirigirt wird, communicirt mit einem Apparate, der ein Tactirstäbchen in Bewegung setzt. Der praktische Vortheil dieser Vorrichtung zur Erzielung genau übereinstimmender Tactangabe für hinter der Scene gleichzeitig mit dem Orchester mitwirkende Chöre, Militärmusik, Orgel u. s. w. liegt auf der Hand.

Das jetzt bestehende Opernhaus, das sogenannte Kärnthnerthor-Theater in Wien, hat — wenn wir die Zwischenräume in Betracht ziehen — 72 Logen (ohne die Hoflogen), 362 Sperrsitze, wovon 250 auf das Parterre fallen, 1000 Sitz- und Stehplätze, so daß bei sehr vollem Hause 1650 Personen in diesem Theater Platz finden. Die projectirte neue Oper hat, ohne die Hoflogen, 98 Logen, die, geräumiger angelegt, je sechs Personen fassen können, 690 Sperrsitze, wovon 430 in das Parterre fallen, 930 Sitzplätze, 500 Stehplätze, so daß im Ganzen 2740 Personen bequem Platz finden können. Vergleicht man das neue Opernhaus nach dem Fassungsvermögen der Zuschauerräume mit den größeren italienischen Opernhäusern, so ergiebt sich seine Stellung von selbst. Denn das Teatro Reale in Turin faßt 2000, die Fenice in Venedig 2700, San Carlo in Neapel 3500, Carlo Felice in Genua 3000, die Scala in Mailand 4000 Personen. Das neue Opernhaus für Wien enthält vier Gallerien. Es schließt sich in dieser Beziehung an: der Fenice in Venedig, der Großen Oper in Paris, der Opéra comique und der Comédie française ebendaselbst, dem königlichen Theater in Brüssel, dem Coventgarden in London, der k. Oper in Berlin, den Hoftheatern in Dresden, Hannover und Braunschweig, dem Theater an der Wien und dem Stadttheater in Hamburg. Die größte Breite des Saales von Brüstung zu Brüstung beträgt in dem neuprojectirten Opernhause 10 Kl. 1 Sch. 3 Z., im jetzigen Opernhause 6 Kl. 3 Sch. 0 Z.. Die Tiefe des Saales von der innern Kante des Prosceniums bis an die Brüstung beträgt im projectirten Opernhause 13 Kl. 2 Sch. 0 Z., in dem jetzigen Opernhause 9 Kl. 5 Sch. 0 Z. Die Höhe des Saales von der Lusteröffnung bis auf die Bühne beträgt in dem projectirten Opernhause 9 Kl. 0 Sch. 3 Z., in dem jetzigen Opernhause 6 Kl. 3 Sch. 8 Z. Das Verhältniß der lichten Breite der Bühne zur Tiefe derselben ist in Klafter, Schuh und Zoll berechnet folgendes: in dem projectirten Opernhause 15, 2, 0 Breite, 13, 0, 0 Tiefe, in dem jetzigen Opernhause 10, 2, 0 Breite, 6, 4, 9 Tiefe.

Briefkasten.

X. in X. Wir ersuchen Sie um Einsendung der von uns gewünschten Besprechungen.

Dr. P. in Weimar. Wir hatten für vorliegende Nummer mit Bestimmtheit den Schluß Ihres Artikels erwartet. Für nächste Nummer ist Eile nothwendig, weil jene wegen des Reformationsfestes einen Tag früher erscheinen muß.

Kritischer Anzeiger.

Instructives.

Für das Pianoforte.

W. Hoppe, Der erste Unterricht im Clavierspiel. Eine Elementar-Pianoforte-Schule zunächst für Präpanden-Anstalten und Seminarien. Leipzig, C. Merseburger. Pr. 18 Ngr.

Der Verfasser des vorliegenden Werkchens, Seminarlehrer in Karalene, beginnt mit „einleitenden Sacherklärungen" über allgemein Musikalisches, Sitz und Haltung des Körpers, der Arme, Hände und Finger, Anschlag der Tasten u. dgl.: allgemein bekannte Dinge, welche in einer „Elementar-Schule", die zudem minder routinirten Lehrern als Leitfaden dienen soll, um der Gründlichkeit willen nicht unerwähnt bleiben können. Der Verf., von der Wichtigkeit der ersten Anleitung, die in den meisten Fällen für die Folge entscheidend ist, aus Erfahrung überzeugt, verbindet in recht elementarer Weise theoretische Erläuterung mit praktischer Uebung. Demgemäß sind den verschiedenen Uebungen, die zuerst nach Ziffern, später nach Noten vorgenommen werden, fortwährend sachgemäße Erklärungen beigegeben, die beim Unterrichte von dem Lehrer selbstverständlich weiter auszuführen sind. Da die Schule zunächst für Präparanden und angehende Seminaristen bestimmt ist, finden wir es ganz in der Ordnung, daß der Herr Verf. nebenher der Harmonielehre die nöthige Beachtung schenkt. Belehrung darüber und veranschaulichende kurze Uebungen, die wol auch Stoff zu schriftlichen Bearbeitungen abgeben können, gehören zu einem gründlichen Unterricht und unterstützen bekanntlich das Clavierspiel in sehr erheblicher Weise. Das methodisch geordnete Uebungsmaterial erscheint — jedoch nur soweit, als es die Ausbildung der elementaren Technik und das Elementar-Musikwissenschaftliche überhaupt zu befördern beabsichtigt — ausreichend. Die „Uebungsstücke aus den gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten" (s. d. 5. Abschnitt) bedürfen einer Ergänzung aus der einschlagenden Literatur, die hier ja eine reiche Aehrenlese gestattet. Daß hierbei auch der vierhändigen Literatur gebührende Beachtung zu Theil werden müsse, versteht sich von selbst. Es ist uns aufgefallen, daß der Verf. dem vierhändigen Spiel, dessen bildende Bedeutung allgemein anerkannt ist, keine Berücksichtigung gewährt hat und dasselbe nicht einmal erwähnt. Im Uebrigen verdient das sehr freundlich ausgestattete Werkchen Anerkennung und Empfehlung.

Carl Heinrich Döring, Op. 8. Fünfundzwanzig leichte und fortschreitende Studien zur Beförderung eines klaren und vollen Anschlages auf dem Pianoforte. Leipzig, Hamburg und New York, J. Schuberth. Heft I. Pr. $^1/_2$ Thlr. Heft II. Pr. $^2/_3$ Thlr. Heft III. Pr. $^1/_2$ Thlr.

Das Studienwerk von C. H. Döring ist für schon vorgeschrittenere Schüler berechnet und beruht auf künstlerisch solider Grundlage. Wir halten die Etuden nicht allein dazu geeignet, den vom Componisten angestrebten Zweck eines klaren und vollen Anschlags zu erreichen, sondern meinen auch, daß sie nach anderen Beziehungen musikalisch bildend auf den Spieler einwirken werden. Das dritte Heft enthält sehr hübsch gearbeitete zweistimmige Präludien und Fugen (in C, D und A moll), die ohne Schwierigkeit auszuführen sind und dem strebsameren Schüler Freude machen werden.

Salomon Burckhardt, Op. 70. *Etudes élégantes*. 24 leichte und fortschreitende Uebungsstücke für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft I und II à $17^1/_2$ Ngr. Heft III. Pr. 25 Ngr. (Complet in einem Bande 1 Thlr. 15 Ngr.)

Die „Etudes élégantes" liegen in einer „neuen revidirten und mit Fingersatz versehenen Ausgabe von Fr. Rein" vor. Die Brauchbarkeit dieses Etudenwerkes beim Unterrichte, wozu es sich vorzüglich eignet, ist allgemein anerkannt. Uebrigens ist dasselbe bereits so beliebt und verbreitet, daß es überflüssig wäre, auf seinen musikalisch werthvollen und bildenden Inhalt besonders hinzuweisen.

D. H. Engel, Op. 36. Fröhliche Kinderwelt in leicht ausführbaren Tonstücken für das Pianoforte. Berlin und Leipzig, Bureau de musique. Zwei Hefte. Pr. à 10 Ngr.

Inhalt: Heiteres Tänzchen. Froher Muth. Bärentanz. Zappeln und Trappeln. Der kleine Seiltänzer. Der Postillon. Die Sachen, für etwas vorgerücktere Schüler bestimmt, sind gefällig und unterhaltend und dürften etwa in Jul. Knorr's „Führer" am Schlusse des ersten Stadiums ein Plätzchen zu finden haben.

Franz Albert Freßler, Op. 46. Gesänge der Völker. Volkslieder aller Nationen für das Pianoforte transscribirt und progressiv geordnet. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Heft I und II des ersten Bandes. Pr. à 15 Ngr.

F. X. Chwatal, Op. 163. Volkslieder-Album für angehende Clavierspieler. Magdeburg, Heinrichshofen. Lfrg. I und II. Pr. à 26 Ngr.

An Volkslieder-Bearbeitungen ist in der instructiven Unterhaltungsliteratur kein Mangel. Beide hier angezeigte Werke werden neben ähnlichen schon bekannten Sammlungen mit Nutzen ihre Verwendung finden. Die Greßler'sche Sammlung empfiehlt sich ganz besonders durch Reichhaltigkeit des Inhaltes (der erste Band enthält 33 Weisen der verschiedensten Nationen), zweckentsprechende, solide Bearbeitung und billigen Preis bei recht hübscher Ausstattung.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Carl Hering, Op. 65. Bunte Bilder. 12 Stücke in Fünffinger-Lage und geringer Fortschreitung für Pianoforte zu vier Händen. Berlin, T. Trautwein. Heft I. Pr. 15 Ngr.

Von diesem für den Anfang im Clavierspiel bestimmten Werke erscheinen vier Hefte, und kann dasselbe laut einer Titelbemerkung „gleichzeitig Anwendung finden" mit desselben Verfassers in gleichem Verlage erschienenem Op. 64 „Der erste Clavierunterricht". Nach dem vorliegenden ersten Hefte zu urtheilen, erscheinen uns die Compositionen in demselben Genre von Diabelli, Ant. Krause, Struve, Enke, Enckhausen u. A. doch musikalisch werthvoller. Die Ueberschriften zu den einzelnen Stücken („Wanderlust. Im Walde. Frommes Kind" u. s. w.) können nur als Spielerei gelten.

Fr. Brauer, Op. 16. Drei Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, Carl Merseburger. Nr. 1. Pr. $7^1/_2$ Ngr. Nr. 2 und 3. Pr. à 6 Ngr.

Jede dieser Sonatinen (Nr. 1 G dur, Nr. 2 C dur, Nr. 3 F dur) besteht aus den bekannten drei Sätzen. Wir haben dieselben mit Vergnügen gehört und können diese Musik als musikalisch anregend und angenehm unterhaltend jüngeren Spielern angelegentlichst empfehlen. Die Form ist der „Sonatine" entsprechend knapp, der Inhalt frisch und ansprechend. Wie sämmtliche Verlagswerke der Merseburger'schen Musikhandlung, so zeichnen sich auch die vorliegenden Hefte durch eine sehr einladende Ausstattung aus. G. N.

Bücher, Zeitschriften.

Peter Lohmann, Drei Operndichtungen. Leipzig, C. Merseburger. 1861. 176 S. Pr. 15 Ngr.

Der Verfasser des vorliegenden Buches gehörte eine Zeit lang diesen Blättern als fleißiger Mitarbeiter an, und dieselben haben manchen achtungswerthen Beitrag aus seiner Feder gebracht. Auch die „Drei Operndichtungen" (Die Rose vom Libanon; Die Brüder; Durch Dunkel zum Licht) zeugen von einem dankenswerthen Streben, welches wir gewiß nicht unterschätzen; wenn der Autor aber hofft, daß man nach aufmerksamem Durchlesen seiner Dramen sich klar bewußt sei, welche Grundsätze ihn beim Dichten derselben geleitet, so müssen wir ihm diese Zuversicht in Etwas benehmen. Lohmann's Schaffen

hat mit den Productionen unserer gewöhnlichen Librettoverfertiger Nichts gemein; deshalb darf er auch seine zur Composition bestimmten Dramen Operndichtungen und nicht blos Operntexte benennen. Wagner'scher Einfluß ist eben überall ersichtlich. Um so mehr muß es verwundern, daß Lohmann diese Einwirkung im „Vorwort" nicht nur ignorirt, sondern sogar gegen den Wagner'schen Standpunct Front zu machen sucht, indem er von einem „in einzelnen Kreisen beliebten Beigeschmack des Mystischen" spricht und sich gegen solche Anschauung verwahrt. Fürs Erste können wir den von Lohmann entdeckten „Beigeschmack des Mystischen" bei den Wagner'schen Dichtungen nur bedingungsweise gelten lassen; dann aber ist es unmöglich, in Lohmann's Operndichtungen einen Fortschritt auf dem von Wagner betretenen Wege zu erkennen. Ihr einziges Verdienst beruht in dem Abweichen von der bisherigen Librettomache und in dem Betreten der Wagner'schen Bahnen, auf denen er fortschreiten muß; denn er hat bisher den Meister weder erreicht, noch viel weniger überflügelt. Wo er aber seine eigenen Pfade wandeln will, da geräth er auf Ab- und Irrwege. Natürlich können wir hier die einzelnen Dramen nicht besonders und ausführlich beleuchten; sie lassen jedoch sämmtlich harmonische Ausführung vermissen, leiden an Längen und Uebermaß von Reflexion, kurz sie sind nur dramatische Versuche, die auf den Namen Drama noch verzichten müssen. Hin und wieder ein guter Gedanke und eine gelungene Stelle können dafür nicht entschädigen. Ebenso wenig genügend sind die einzelnen Charaktere durchgeführt, denen alles Fleisch und Blut mangelt und Wahrheit wie Schönheit in gleichem Maße gebricht. Auch die formelle Behandlung der Verse läßt zu wünschen übrig, woran theils zu flüchtiges Arbeiten, theils Mangel an entsprechender Formgewandtheit die Schuld tragen mag. Vor Allem muß der Autor nach größerer Klarheit streben, wahrer und natürlicher empfinden oder das richtig Empfundene wahrer und natürlicher darstellen lernen und mit weniger Hast produciren; seine Begabung leuchtet in einzelnen Momenten unverkennbar hervor. R. Sthr.

Matthias, W., Praktische Singschule, oder Anleitung für Lehrer zur Ertheilung des Gesangunterrichts in Schulen. Nebst einem Text- und Melodienbuche. Berlin, Ferd. Schneider. Pr. (?)

Als charakteristisches Merkmal dieser „praktischen Singschule" führen wir als maßgebend an, daß der Herr Verf. sich die Aufgabe gestellt hat, als leitenden Grundsatz gelten zu lassen, „die Schule muß bei ihren Gesangübungen, ähnlich wie dies auf dem Gebiete des Sprachunterrichts geschehen, von einem organischen Ganzen ausgehen." Zu diesem Zwecke sind von ihm 12 Choralmelodien und 16 Volkslieder nach verschiedenen Gesichtspuncten mit Sorgfalt ausgewählt und zu Grunde gelegt worden. Daß wir es hier nicht mit einem gewöhnlichen, aus 10 anderen Leitfäden — oder wie die Titel alle heißen mögen — zusammengeschriebenen Werke zu thun haben, beweist schon das Gesagte. Wir rathen jedem strebenden, nicht abgeschlossenen, stagnirenden, an Schule, Institut 2c. angestellten Gesangslehrer, das Werkchen in den Bereich seiner Bibliothek zu ziehen, um einmal etwas Frisches und Firmes in sein Tagewerk zu bringen. Daß auch hier Einiges auf andere Weise motivirt, dargestellt und in praxi verwendet werden kann, wird der Herr Verf. selbst nicht in Abrede stellen. Rob. Schb.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

W. H. Veit, Op. 50. *Idylle* pour Piano. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 10 Ngr.

Jos. A. Bergmann, Op. 8. Volkslied für Pianoforte. Ebendas. Pr. $22^1/_2$ Ngr.

Rich. Löffler, Op. 66. *Une Ballade des Serbes* pour Piano. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

Fr. Pivoda, Op. 31. Capriccio für Pianoforte. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

Die vorstehenden Compositionen sind bereits durch unsere Hände gegangen und seiner Zeit (s. Band 53, Pag. 33) zur Anzeige gelangt. Sie waren dem „Künstler-Album für Pianisten", herausgegeben von L. Fleischer (Prag, J. Schalek), einverleibt, enthalten meist ansprechende Musik, die sich jedoch nicht über das Gewöhnliche erhebt, und tragen als Signalement ihrer Entstehung mehr oder weniger offen den Charakter der Gelegenheitscomposition zur Schau. Die Sachen von Veit und Pivoda sind nicht schwierig auszuführen, dagegen verlangen das „Volkslied" und die „Serbische Ballade" geübtere Spieler.

Wilhelm Ganz, Op. 9. *Le Bonheur suprême.* Nocturne mélodique pour Piano. Berlin, T. Trautwein. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 10. *Souviens-Toi.* Mélodie chantante pour Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 11. *Paroles d'Amour.* Romance pour Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

W. Ganz versteht sehr gefällig, galant, sinnlich-anmuthig und claviermäßig zu schreiben, so daß seine Compositionen eine wirklich angenehme Unterhaltung gewähren und vermöge ihres handlichen Satzes, der in seinem Bereiche die lieblichsten Effecte gestattet, einem großen Spielerkreise zugänglich sind. Der empfindsame Salon wird ihm sicherlich Dank entgegenjauchzen. Strenge Richter, auf eine genauere Bekanntschaft mit der modernen Unterhaltungsliteratur fußend, werden ihm freilich die etwas bittere Bemerkung nicht erlassen können, daß vielleicht nicht ein einziger Tact sein selbsterworbenes, unantastbares Eigenthum ist. Wenn wir dem Geschick und dem Geschmacke des Componisten Anerkennung nicht versagen, so wird er wol von dem Glauben an etwaige Originalität ein gut Theil aufzugeben gern bereit sein.

Charles Serieux, Op. 9 und Op. 11. *Deux Romances sans Paroles* (Canzonetta. Berceuse) pour le Piano. Berlin, T. Trautwein. Op. 9. Pr. 10 Ngr. Op. 11. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 10. *La Coquette.* Pièce de Salon pour Piano. Ebendas. Pr. 15 Ngr.

Auch Charles Serieux verdient das Lob, salonmäßige und anmuthig unterhaltende Musik zu schreiben. Die Selbsterfindung hat indessen nur wenig Antheil an seinem Schaffen. Insonderheit sind es die „Klosterglocken" und Osborne's „Perlenregen", von deren klingendem Zauber der Componist befangen zu sein scheint. Wie der Geist von Hamlets Vater zeigen sich die Tonfiguren jener Tonstücke gerufen und ungerufen auf fast allen Blattseiten dieser Werke.

A. Gerstenberger, Op. 86. *Impromptu-Polka* pour Piano. Altenburg, A. Gerstenberger. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 93. 100. 101. *Trois Pièces élégantes* (La Campanella. Une Pièce d'Amitié. Belle Humeur) pour Piano. Ebendas. Pr. à 10 Ngr.

———, Op. 108. *La Silphide.* Pièce romantique pour Piano. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

———, Op. 109. Drei Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

Unterhaltungsmusik, die sehr seicht ist und sehr langweilt, aber trotz Alledem ihr dankbares Publicum hat. Der schreibselige Herr Verfasser scheint um neue musikalische Einfälle nicht eben verlegen zu sein, sintemal sein Schaffen ein Componiren „à la" ist. Dabei wird die Musikliteratur in kurzer Zeit um einige hundert Opera reicher, deren Gewicht freilich nur nach der verbrauchten Papiermenge zu bestimmen sein dürfte.

Friedrich Belcke, Op. 52. *Deux Etudes de Salon* pour le Piano. Berlin, C. A. Challier. Pr. $^1/_3$ Thlr.

Zwei unbedeutende Stücke, die, als Fingerübungen verwendet, ihren Beruf vollständig erfüllt haben.

Julius Alsleben, Op. 11. *Polka di Bravoura* pour le Piano. Berlin, T. Trautwein. Pr. 20 Ngr.

Ein gefälliges Tonstück, das nicht ganz leicht zu spielen ist und einen leichten, fertigen Vortrag verlangt.

A. Schulz, *Scène italienne dramatique.* Salonstück für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Dieses halb französisch, halb deutsch betitelte, Hrn. Dr. Th. Kullak gewidmete Salonstück wird bei fertigem Vortrag von hübscher Wirkung sein. In inhaltlicher Beziehung ist es durchaus unschuldiger Natur, um nicht zu sagen — völlig werthlos.

Aloys Hennes, Op. 12. *Rondo grazioso* für Pianoforte. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 20 Ngr.

Eine leicht gefällige Musik, die sich nur auf der Oberfläche hält, angenehm klingen will und im Verhältniß zu ihrem Inhalte viel zu breit ausgesponnen erscheint. Wegen seines claviermäßigen Satzes könnte das Rondo beim Unterrichte gelegentliche Verwendung finden.

Edm. Abesser, Op. 25. Großer Militair-Fest-Marsch für Pianoforte. Ebendas. Pr. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Ein kräftiges Tonstück von festlichem, nicht gewöhnlichem Ausdruck. Von voller Militairmusik ausgeführt, mag dieser „Festmarsch", S. M. dem Könige von Preußen gewidmet, von imponirender Wirkung sein. Der Anfang erinnert an Mendelssohn's „Hochzeitsmarsch".

Rudolph Niemann, Op. 1. Zwei Impromptus für das Pianoforte. Hamburg, Fritz Schuberth. Pr. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Ein Op. 1 ist wie eine Frage an das Schicksal. Entscheidende Antwort steht einer späteren Zeit zu. Die orakelmäßigen Wahrsprüche der Kritik erscheinen oft als verfrüht. Halten wir uns zunächst an das, was wir sehen, was uns dargeboten wird. Rud. Niemann hat gute ernste Musik studirt und nimmt sich edle Muster (insonderheit Schumann-Mendelssohn) zum Vorbild seines Schaffens. Sein Geschmack ist auf das Edle gerichtet, er strebt nach gehaltvollem Ausdruck und handhabt das Technische so sicher, daß er die Oeffentlichkeit nicht zu scheuen braucht. Dies Alles muß ihm unsere Theilnahme zuwenden. Möge er auf der betretenen Bahn unbeirrt rüstig vorwärts schreiten. Wir glauben, daß er bei dem Ernste seines Strebens bald dahin gelangen werde, Selbständigeres zu geben.

Richard Hempel, Op. 4. *Deux petites Valses* pour le Piano. Rotterdam, W. C. de Vletter. Pr. (?)

Alex. W. A. Heyblom, Op. 7. Elegie für das Pianoforte. Ebendas. Pr. 17 Ngr.

Beide Werkchen haben die Stufe des Anfangs noch nicht überwunden. Die Musik ist anspruchslos, weder auf- noch anregend, wird aber bei mäßigen Ansprüchen einer leichten Unterhaltung genügen.

Anton Krause, Op. 13. Präludium, Menuett und Toccata für das Pianoforte. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 25 Ngr.

Drei zusammengehörige, innerlich verwandte Tonstücke in Des maj., B und Des min., die, wie Anton Krause's übrige Pianofortewerke, auf musikalisch solider Grundlage beruhen und selbstverständlich nicht in die Kategorie gewöhnlicher Unterhaltungsmusik zu werfen sind. Der Inhalt ist ansprechend, die Form edel und künstlerisch gewählt. Wir hätten dem suitenartigen Werke, das von einer gewissen Einförmigkeit nicht ganz frei zu sprechen ist, mehr contrastirende Elemente gewünscht, um demselben ein dauernderes Interesse abgewinnen zu können.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Ch. Wehle, Op. 37. *Marche cosaque* pour Piano à quatre mains. Berlin, Schlesinger. Pr. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Freunden des vierhändigen Spiels wird der „Kosakenmarsch" von Ch. Wehle eine wirklich willkommene Gabe sein, der sich ein mehr als nur augenblickliches Interesse abgewinnen läßt. Das Tonstück, in B moll, ist von national-charakteristischem, leidenschaftlich-düster gefärbtem Ausdruck. Die Ausführung beansprucht Kraft und Sauberkeit, bietet aber außerdem keine besonderen technischen Schwierigkeiten.

G. N.

Intelligenz-Blatt.

Neue Musikalien.

Im Verlage von **Fr. Kistner** in *Leipzig* ist soeben erschienen:

Jadassohn, S., Op. 25. Trois Morceaux de Salon (Canzonetta, Scherzino, Valse) pour Pianoforte. 15 Ngr.

Schäffer, Aug., Op. 97. „Das Weingericht." Scherzhaftes Lied, ged. von *Langbein*, für eine Singstimme mit Piano. 15 Ngr.

Schumann, Rob., Op. 66. „Bilder aus Osten." Sechs Impromptus für das Pianoforte zu vier Händen. Für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet von *Rob. Eitner*. Heft 1 und 2, à 15 Ngr.

———, Op. 70. Adagio und Allegro für Pianoforte und Horn (ad libit. Violoncell oder Violine), für Pfte. zu vier Händen eingerichtet von *F. Gustav Jansen*. 25 Ngr.

Taubert, Wilh., Op. 131. Drei Clavierstücke. Nr. 1. Polacca. Nr. 2. Saltarello. Nr. 3. Alla-Spagnuola. Nr. 1—3 à 15 Ngr.

———, Op. 132ᵃ. Fünf Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

———, Op. 132ᵇ. Sommer und Winter im Kampf (von *Hoffmann v. Fallersleben*). Duettino für Sopran und Bass mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.

Im Verlage von **C. Luckhardt** in *Cassel* erschien soeben:

Bott, J. J., Op. 22. Phantasie über Themen der Oper „Cassilda" von E. H. zu S., für Violine, mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.

Czerny, C., Op. 807. Grande Collection de nouvelles Etudes de Perfection dans l'ordre progressif pour le Piano. Liv. 5. 22½ Ngr. Liv. 6, 20 Ngr. 1 Thlr. 12½ Ngr.

Eschmann, J. C., Op. 8, Nr. 4. Nachtfalter f. Pfte. 5 Ngr.

Häser, C., Der Wald für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 15 Ngr.

Hering, C., Op. 71. Spanische Serenade für Pianoforte zu vier Händen. 20 Ngr.

Horn, A., Op. 5. Vier Charakterstücke f. Pfte. 22½ Ngr.

Kerling, S., Lieder und Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung d. Pfte. Nr. 1. Abschied, 5 Ngr. Nr. 2. Müllerlied, 7½ Ngr. Nr. 3. Stille Liebe, 7½ Ngr. 20 Ngr.

Köhler, L., Op. 95. Nr. 2. Notturno f. Pfte. 10 Ngr.

———, do. Nr. 3. Romanze für Pianoforte. 7½ Ngr.

Liederkranz, Sammlung beliebter Lieder und Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Von meinen Bergen muss ich scheiden. 5 Ngr.

Reinecke, C., Op. 26. Zwei Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pfte. und der Violine. Nr. 1. Waldesgruss, 10 Ngr. Nr. 2. Frühlingsblumen, 12½ Ngr. (Zweite vom Componisten veränd. Ausg.) 22½ Ngr.

Reiss, C., Op. 5. Nr. 3. Auf der Wacht, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Ngr.

Schumann, R., Op. 73. Phantasiestücke für Pianoforte und Violine. 1 Thlr. 5 Ngr.

———, Op. 73. Phantasiestücke für Pianoforte und Violoncell. Nr. 1 und 2, à 15 Ngr. Nr. 3, 17½ Ngr. 1 Thlr. 17½ Ngr.

Schumann, R., Op. 73. Arrangement für das Pfte. zu vier Händen, von F. G. Jansen. Nr. 1 und 2, à 10 Ngr. Nr. 3, 12½ Ngr. 1 Thlr. 2½ Ngr.

———, Op. 102. Fünf Stücke im Volkston, für Pianoforte und Violine. Nr. 1, 12½ Ngr. Nr. 2, 7½ Ngr. Nr. 3 und 4, à 10 Ngr. Nr. 5, 15 Ngr. 1 Thlr. 25 Ngr.

———, Op. 102. Arrangement für das Pianoforte zu zwei Händen, von J. Schäffer. Nr. 1, 7½ Ngr. Nr. 2, 5 Ngr. Nr. 3 u. 4, à 7½ Ngr. Nr. 5, 10 Ngr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

———, Op. 113. Mährchen-Bilder. Vier Stücke für Pianoforte und Violine. Nr. 1, 10 Ngr. Nr. 2, 17½ Ngr. Nr. 3, 15 Ngr. Nr. 4, 10 Ngr. 1 Thlr. 22½ Ngr.

Tacitus, C. J., Für fröhliche Stunden. Galopp für das Pianoforte. 7½ Ngr.

Taeglichsbeck, T., Op. 38. Zwei Duetten für zwei Violinen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Im Verlage von **Ferd. Schneider** in *Berlin* (Victoriastrasse 11) erschien:

Lehre vom Contrapunct, dem Canon und der Fuge.

Nebst

Analysen von Duetten, Terzetten etc., und Angabe von Muster-Canons und Fugen.

Von

S. W. Dehn.

Aus den hinterlassenen Manuscripten bearbeitet und geordnet

von **Bernhard Scholz.**

Ein Band. gr. 8°. 1 Thlr. 20 Ngr.

Sammlung 2stimmiger Lieder und Gesänge mit Clavier-Begleitung.

Zum

Gebrauch für höhere Töchterschulen

bearbeitet und herausgegeben

von

A. Haupt.

Zweite vermehrte Auflage. kl. 8°. 10 Ngr.

Ludwig Bausch jun.,

Leipzig, Johannesgasse 25,

empfiehlt sein Lager alter und neuer Violinen, Violen und Violoncells, Bogen, Saiten und aller in sein Fach einschlagenden Artikel. Reparaturen werden aufs Gewissenhafteste ausgeführt.

Alle hier besprochenen und angezeigten Musikalien und Bücher sind in der Musikalienhandlung von **C. F. Kahnt** *in Leipzig zu haben.*

Einzelne Nummern der Neuen Zeitschrift für Musik werden zu 5 Ngr. berechnet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 1. November 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅔ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 19.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Schumanniana Nr. 6.
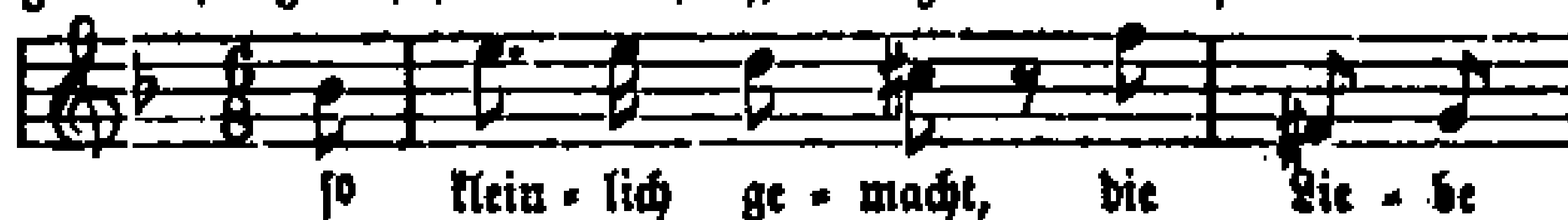
Die Schumann'sche Schule.

II. Theodor Kirchner.

(Schluß.)

So vortrefflich viele der eben besprochenen Claviersachen sind, so ist doch Kirchner's eigentliche Domäne das Lied mit Worten. Wenn auch öfters etwas hochliegend, sind seine Lieder doch fast ohne Ausnahme sangbar. Die Begleitung erfordert einen feinen Spieler; so reich und interessant sie ist, erdrückt sie doch niemals die Singstimme.

Op. 1, welches in der ersten Ausgabe vom Jahre 1842 schon von Schumann (f. Gesammelte Schriften IV. S. 217) lobend anerkannt worden, ist 1859 in zweiter, mehrfach* verbesserter Ausgabe erschienen. Die schönsten Lieder dieses Heftes: Nr. 4, Frühlingslied von Heine, und Nr. 8, „Da drüben überm Walde" von J. Mosen, stehen schon auf gleicher Stufe mit dem Besten, was die 10 Jahre später erschienenen Hefte bieten. Dem Werthe nach folgen sodann die Nummern 2 (mit dem lieblich austönenden Glockengeläute), 6 (neckische Verbindung von $^3/_8$ und $^6/_{16}$ Tact) und Nr. 5. Nr. 1 könnte mir schon gefallen, wenn nicht der musikalisch und poetisch matte Refrain „Sie sagen, es wäre die Liebe" störte. In Nr. 3, einem sonst schön empfundenen Gesange, ist die Begleitung zu einförmig. Die übrigen Nummern sind weniger bedeutend, ragen aber immer noch thurmhoch über Lieder der beliebten Alltagsphysiognomie hervor. In Nr. 7 folgt die Begleitung zu sclavisch der Singstimme. Eigentlich verfehlt scheint mir nur Nr. 10 zu sein; hier ist die Begleitung durch Octavenverdoppelung bei enger Harmonielage zu sehr in einander geknetet, die Singstimme unbedeutend und mitunter sogar unsangbar, so am Schlusse der zweiten Reihe:
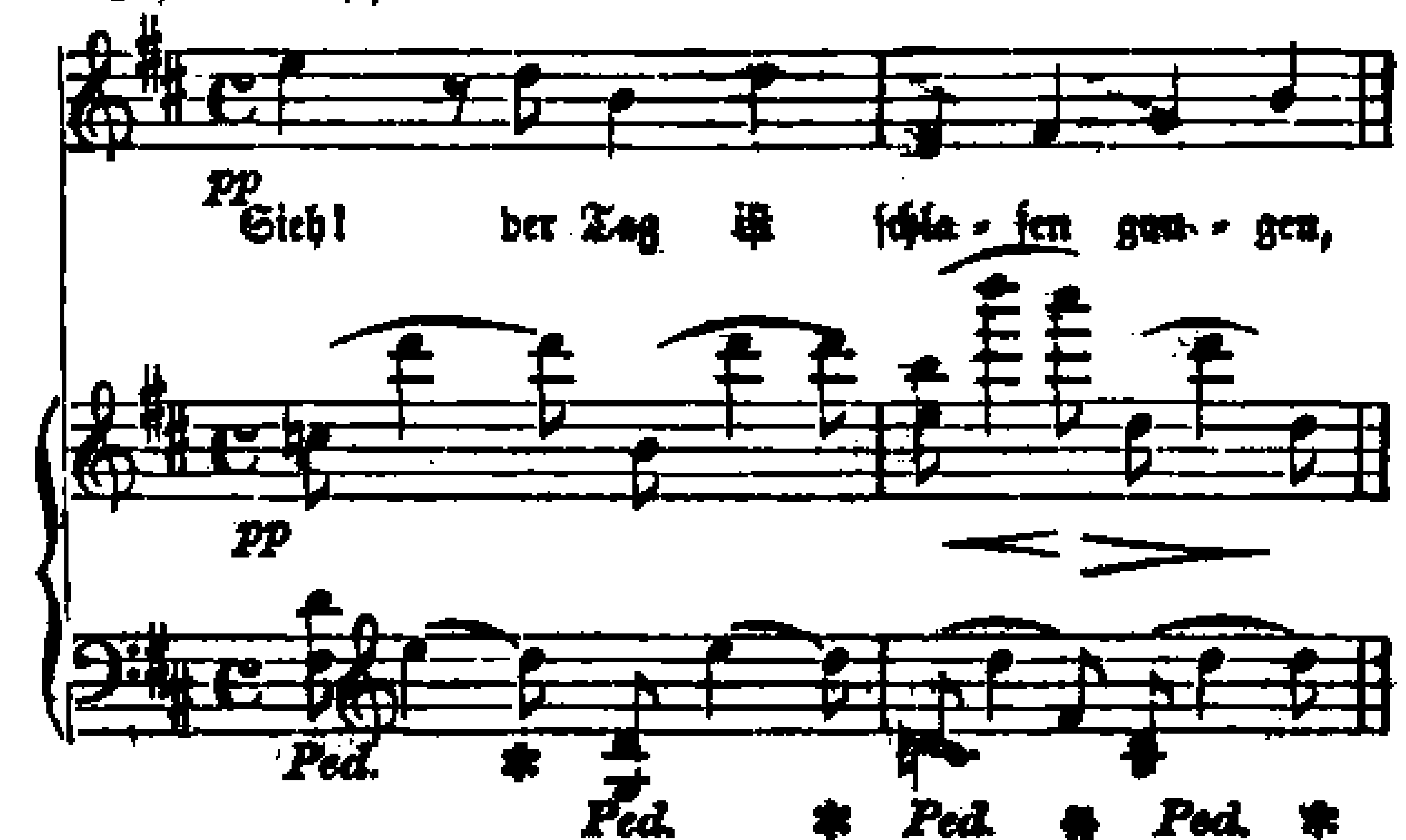


*) Namentlich im vierten Verse von Nr. 1.

Glücklicher Weise kehrt dieser Fehler in keinem der späteren Lieder wieder.

Eigenthümlich ist es, daß in Nr. 9 der Gesang der Nachtigall durch imitirt wird, also durch den Wachtelschlag.

Die sechs Mädchenlieder für Sopran Op. 3, die vier Frühlingslieder für Tenor Op. 4, und die Liebeslieder (Sopran und Tenor) Op. 6 sind vielleicht das Schönste, was die Schumann'sche Schule in dem Genre der Liebes- und Frühlingslieder hervorgebracht hat. Hier hat Kirchner aus voller Brust sein Tiefstes und Bestes gegeben; in ihnen reichen sich correcte Declamation, treffende Charakteristik, innige Melodie und reiche Harmonie die Hand zum schönsten Bunde. Es ist ächte Hausmusik, die man nur unter vier, höchstens sechs Ohren singen sollte, zum eigenen Benefiz, bei Leibe nicht unter Theelöffelgeklapper. Ob die Begleitung wol zu vielstimmig gesetzt ist? Diese Frage wäre vielleicht vor 40 Jahren zu bejahen gewesen; seitdem aber durch den restaurirten Joh. Sebastian Bach, durch den dritten Beethoven und durch Rob. Schumann unser Ohr wieder an Polyphonie gewöhnt worden, nehme ich keinen Anstand, sie zu verneinen. Um jedoch dem Leser ein selbständiges Urtheilen zu ermöglichen, mögen hier zwei Notenbeispiele folgen; ich wähle ausdrücklich das Allerkrauseste aus Op. 3 aus, in Op. 4 und 6 kommen derartige Stellen schon nicht mehr vor.



Etwas bewegt.

Wüß-te ger - ne, ob der

Ped. * Ped. *

p (poco rit.)

Ferne wacht, wann die Ster-ne scheinen in der

sf p

Ped. *

Nacht? Ob die Thrä-ne jetzt ihm das

Ped. *

Au - ge netzt? Ob die

Ped.

Mag nun noch Einer oder der Andere zu der Annahme geneigt sein, daß sich die Begleitung hin und wieder zu breit mache (im Schlußliede von Op. 4 „regen die Lüfte ihre Flügel" allerdings vielleicht zu stark), so wird doch Niemand in Abrede stellen können, daß dieselbe, so harmonisch reich und polyphon sie auch gehalten ist, den lieblichen Fluß des frischen innigen Gesanges an keiner Stelle erdrücke.

Und mit wie einfachen Mitteln hat Kirchner oft die größten Effecte erreicht! Ich mache hier auf die hinunterschlagende Quinte im Schilfliede (Op. 3, Seite 13) aufmerksam, auf die Folge der beiden Dominantseptaccorde von E und A zu „Ich muß hinaus" (Op. 4, S. 5), dann die beiden Vorhalte auf es und f bei „sitzet still und zagt, sorget still und fragt" (Op. 3, S. 9), auf die hinaufschlagende Sexte bei „Schlaf ein" (Op. 3, S. 6), die synkopische Begleitung und die hammernden Triolen, die den anpochenden Lenz bedeuten (Op. 4, S. 6 und 7), die mehrmalige Steigerung des „ich glaubte" (ebendaselbst S. 9), auf Op. 6, S. 4, 8 und 9 u. s. w.

Mitunter genügt schon ein einziger Accord um eine unendliche Fülle romantischen Zaubers über das Texteswort zu ergießen, so der Vorhalt ais f zum Dominantseptaccord von A dur in Op. 3, S. 6:

Wenig bewegter.

Sin - gend zog er ins

pp

und in demselben Liede drei Tacte später bei den Worten „und Du?" Das sind unmittelbare Ausbrüche des Genius, und solcher Stellen giebt es in diesen drei Liederheften zu Dutzenden.

Ueber Eines bin ich zweifelhaft geblieben. In Op. 3, Nr. 1 lautet der erste Vers Tact 3 wie bei a, die entsprechende Stelle des zweiten Verses dagegen wie bei b.

a b

Nel - ken, Flammen,

Bei Mendelssohn würde ich unbedenklich das c in g ändern, aber bei Kirchner, noch dazu auf das Textwort „Flamme"? Jedenfalls müßte dieses c drei Viertelnoten gelten, wenn es als Undecime von g (c 5), oder als ein neben dem dreifachen Vorhalte d f h vorweg genommenes c 1 aufgefaßt werden sollte.

Das Preislied „Du wundersüßes Kind" fällt gegen die sinnige Hausmusik der Op. 3, 4 und 6 etwas ab. Es ist leichtere Waare, ein sentimental-coquettes, sang- und dankbares, stark modulirendes Salonstück, mit welchem eine schöne Männerstimme in Concerten Furore machen muß. Möglich, daß dieser Tadel bei Manchem die Wirkung eines Empfehlungsbriefes hervorbringt.

Schwerer wiegt die Ballade „Zwei Könige" Op. 10, eine ganz eigenthümliche Composition, in der der düstere nordische Charakter des Gedichtes treffend wiedergegeben ist. Aesthetisch

nicht zu rechtfertigen ist es aber, daß der knappe Geibel'sche Text durch fortwährende Zwischenspiele, wie malerisch sie auch sein mögen, so auseinander gezogen und einzelne Texteswörte so oft wiederholt worden, wie dies hier geschehen ist.

Zwei nordische Könige streiten um eine Dirne, greifen zu den Schwertern und sinken beide im Kampfe, das ist der kurze Inhalt des im Lapidarstyle geschriebenen, nur vierzehn Zeilen enthaltenden Gedichtes; Aufforderung genug für den Componisten, sich ebenfalls der Kürze zu befleißigen, gleichsam al fresco zu malen. Aus dramatischen Rücksichten ließe es sich allenfalls noch rechtfertigen, daß die Worte der streitenden Könige „Gieb mir die Dirn" (viermal) und „Mein ist und bleibt sie, ich hab's geschworen" (zweimal) wiederholt werden; daß aber auch die blos beschreibenden Worte

„Es sprühten die Fackeln, es blitzte der Stahl"

dreimal wiederkehren, ist geradezu ein Fehler. Es war doch eine Ballade zu componiren, kein Lied, und der Dichter der Ballade hat durch die unmittelbar darauf folgende Schlußzeile:
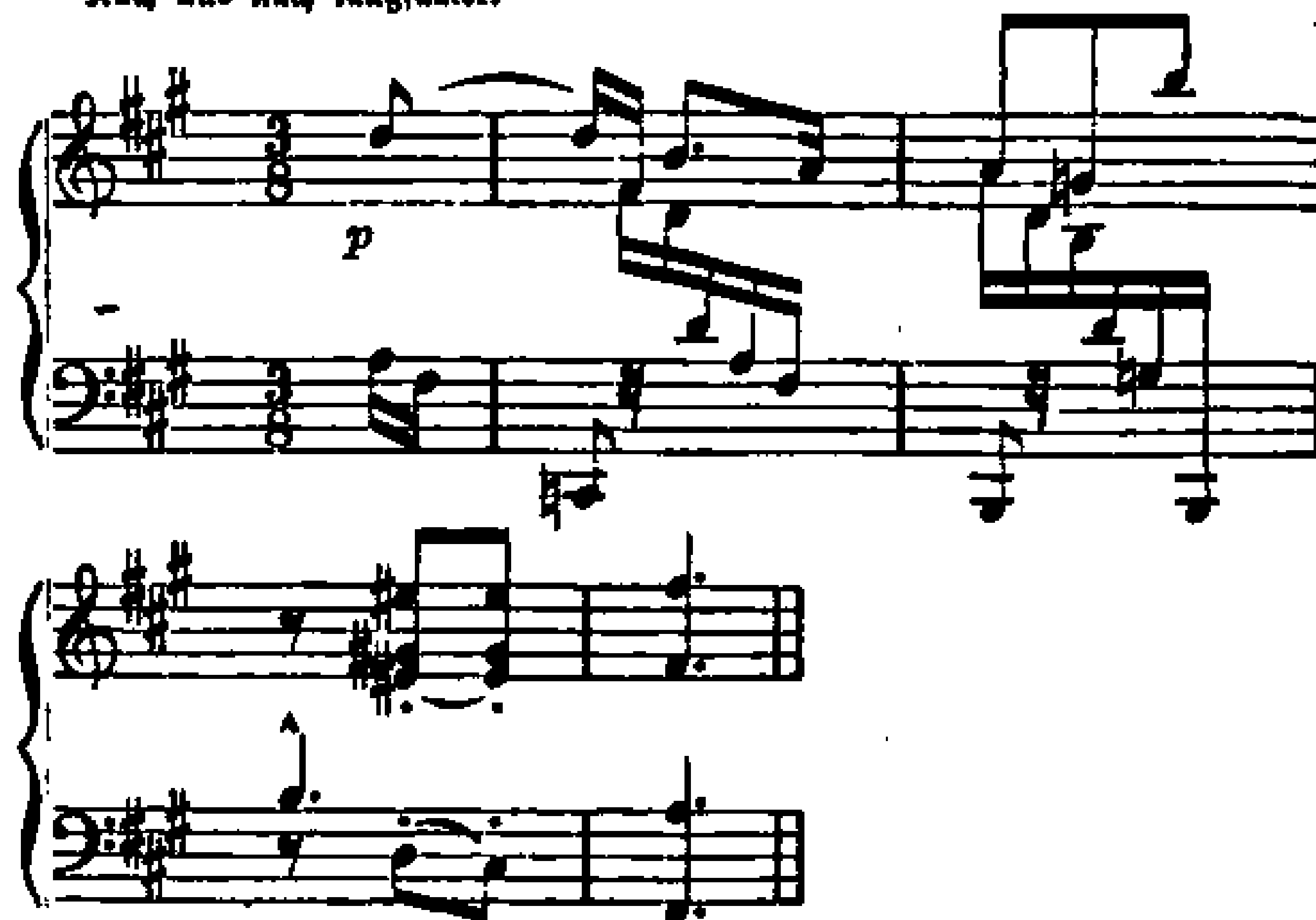
„Zwei Könige sanken auf Orkabal."

unzweifelhaft angedeutet, daß der Kampf ein kurzer war.

Ein anderer Fehler ist der, daß sich die Clavierstimme zu breit macht, ganz abgesehen von ihrer schon oben gerügten Zwischenspielsucht; sie ist so selbständig, daß sie für sich bestehen könnte, denn der Bariton singt keinen Ton, der nicht in der Begleitung mit angeschlagen würde.

Nichtsdestoweniger, und vielleicht gerade wegen dieser Fehler (denn die Clavier spielenden Capellmeister lieben ja bekanntlich, sich in brillanten Begleitungen zu zeigen) stelle ich dieser Balladencomposition das Prognostikon, daß sie durch unsere Concertsäle bald die Runde machen werde. Von einem Bariton wie Stockhausen, dem sie gewidmet ist, vorgetragen und von einem tüchtigen Clavierspieler begleitet, kann es ihr nicht fehlen, die Gunst des gewöhnlichen Concertpublicums sich im Sturm zu erobern.

Es bleibt mir noch übrig, auf eine Hauptforce Kirchner's aufmerksam zu machen — und ich durfte, weil sich meine Bemerkung gleichmäßig auf die Clavier- wie die Gesangssachen bezieht, diesen Punct erst hier, nach beendigter Besprechung beider, zur Sprache bringen — es ist die Wirksamkeit seiner Codas und namentlich der Schlüsse. Nicht blos, daß es Kirchner versteht, eine zarte, elegische Stimmung sanft ausläuten zu lassen, oder eine leidenschaftliche zum Schlusse bis zum kraft- und prachtvollsten Fortissimo zu steigern — das sind Effecte, die am Ende blos mit äußeren Mitteln hervorgebracht werden und die vor ihm schon andere Componisten benutzt haben —; was ich ihm aber als besonderes Verdienst anrechne, ist eine Wirkung, die rein und ausschließlich im Inhalte selbst liegt, jene auch von Schumann öfters angewendete Kunst, den ganzen Charakter eines Musikstückes am Schlusse desselben nochmals in ein Paar Accorde zusammenzufassen und ihn als ein concentrirtes Bild, wie in einem Zauberspiegel, uns zum letzten Male vorzuführen; und diese wenigen Accorde, so widersprechend dies auch klingt, bringen zu gleicher Zeit die Wirkung der äußersten Spannung und des befriedigendsten Schlusses hervor. Ich habe diese Wirkung einiger Kirchner'scher Stücke auf mich selbst wiederholt beobachtet und würde sie für etwas Mystisches und rein Persönliches halten, wenn nicht dritte Personen, nachdem ich sie darauf aufmerksam gemacht, meine Beobachtung bestätigt gefunden hätten. Das Merkwürdigste dabei aber ist, daß Kirchner diesen Effect auch bei solchen Stücken anzuwenden und zu erreichen gewußt hat, die uns eigentlich wegen ihrer Sentimentalität nicht recht zusagen, so namentlich bei Op. 2 Nr. 5. Spiele ich dieses zwei Seiten lange Stück, so verläßt mich bis zu den drei Schlußtacten nicht das kritische Bewußtsein, daß es doch recht kränklich verhimmelnd, recht überschwänglich süß sei; komme ich dann aber zu den Schlußaccorden:



so überschleicht mich das menschliche Gefühl, als hätte ich dem Componisten doch vielleicht zu viel gethan.

„O daß ich sterben könnte in einem Kusse von dir" sind die letzten Worte, die der Ritter Huldbrand zu Undinen spricht, und aller Aerger, den wir im Verlauf des Fouqué'schen Romanes gegen diesen flatterhaften — Menschen empfunden haben, ist weggelöscht durch dieses sühnende Wort.

Ueberblicke ich nun noch einmal das bisher von Kirchner Geleistete, so stehe ich nicht an, ihn als ein ganz bedeutendes Talent anzuerkennen; in der, allerdings beschränkten, Sphäre der Liebes- und Frühlingslyrik verdient er vielleicht sogar den Namen eines Genies.

Möchte ihn nur künftig sein Genius vor Modulirungssucht und verhimmelnder Ueberschwänglichkeit bewahren!

DAS.

Die zweite Tonkünstler-Versammlung zu Weimar.

Rückblicke und Schlußbetrachtung

von

Richard Pohl.

(Schluß.)

Nur über einen Componisten der neudeutschen Schule stehen die Ansichten noch diametral sich gegenüber, so daß ein allgemeines Urtheil über ihn in der That nicht gegeben werden könnte, da er, für die Meisten ein Problem, gleichsam eine offene Frage unserer Versammlung geblieben ist. Jedermann erräth wol sogleich, daß wir die Werke von Felix Dräseke meinen, die durch ihre erstmalige Aufführung in Weimar fast zu dem Schicksal bestimmt schienen, das „bête noire" der Fortschrittspartei zu werden, da sie nicht nur von den gegnerischen Berichterstattern mit wahrer Wollust zerfleischt, sondern selbst von sonst wohlwollend gesinnten, die Weimarer Aufführungen

mit unverkennbarer Theilnahme verfolgenden Correspondenten bereitwillig preisgegeben wurden.

Was uns persönlich betrifft, so sind wir nach den so wechselvollen Chancen — die wir im Verlauf jener Kämpfe bereits durchlebt haben, welche nun seit länger als einem Decennium um das „Vorwärts" oder „Rückwärts" in der Musik mit Erbitterung geführt werden, — reich genug an Erfahrungen und deshalb auch vorsichtig genug geworden, um mit dem „Preisgeben" weniger schnell bei der Hand zu sein. Im Gegentheil sprechen sehr gewichtige Beispiele dafür, daß Werke, welche anfänglich die entschiedenste Opposition gefunden, schließlich als die bedeutendsten sich herausgestellt haben. Jedenfalls aber darf man behaupten, daß ein Talent, welches bei seinem ersten Auftreten einen derartigen Oppositionssturm hervorrief, kein gewöhnliches sein kann.

Zur Charakteristik desselben ist namentlich hervorzuheben, daß unter allen jüngeren Componisten der neudeutschen Schule Dräseke entschieden der selbständigste ist, da er, im Wesentlichen nur auf sich selbst fußend, mit keinem Andern direct verglichen werden könnte*). Obgleich aus der Wagner-Liszt'schen Schule hervorgegangen, hat er, bei aller Jugend, das künstlerische „Ich bin ich, und setze mich selbst" doch schon mit einer solchen Energie documentirt, daß man ihm den ehrenvollen Titel einer künstlerischen Individualität keinesfalls streitig machen kann, — und zwar einer sehr stark ausgeprägten Individualität, von der es freilich eine andere Frage ist, ob sie auch eine anziehende, Vielen sympathische und leicht eingängliche sei. Nach den Weimarer Erfahrungen scheint dies allerdings nicht der Fall, und man kann sogar bezweifeln, ob es Dräseke später gelingen werde, sich allgemeine Sympathien zu erwerben, wenn er die unverkennbaren Schroffheiten und Härten seiner Natur nicht zu mildern und zu glätten versteht, wenn er nicht maßvoller, natürlicher und einfacher zu werden sucht. Doch hindert dies Alles nicht, daß wir Dräseke als eine durchaus eigenthümliche Erscheinung aufzufassen haben, die es werth ist, daß man sich eingänglicher mit ihr beschäftigt und ihrer seltsamen Entwickelung zu folgen sucht, anstatt kurz und einseitig über sie abzusprechen.

Dies war auch der leitende Gedanke, welcher dazu führte, nicht weniger als drei verschiedene Werke von Dräseke auf das Programm des dritten Festconcerts zu bringen. Sollte damit einerseits ausgesprochen werden, daß Dräseke von den maßgebenden Leitern des Festes für bedeutend genug gehalten wurde, um ihn von verschiedenen Seiten zugleich kennen zu lehren; so wurde damit anderseits auch ein Act der Gerechtigkeit geübt, da Dräseke der Einzige von den jüngeren Componisten der neuen Schule war, von welchem bis jetzt nicht nur noch Nichts zur öffentlichen Aufführung gelangt war, sondern der factisch von seinen eigenen Orchesterwerken selbst noch nicht ein einziges gehört hatte.

Daß Dräseke durch eine derartige ausgedehnte künstlerische Hospitalität bei unserm Feste ausgezeichnet wurde, mußte zwar die Aufmerksamkeit auf ihn besonders hinlenken, mag aber auch dazu beigetragen haben, ihn ausnahmsweise scharf zu kritisiren. Wenn ein nicht musikverständiges Publicum den Maßstab zu seiner Beurtheilung bei einmaligem Hören nicht finden kann, so ist das bei Dräseke's ungewöhnlicher Erscheinung sehr begreiflich; um so mehr, als seine Werke durchaus nicht ansprechend, wol aber eigenthümlich und interessant genannt werden können, mithin noch keineswegs dazu angethan sind, irgend eine „Popularität" zu beanspruchen. Von Musikern von Fach durften wir aber erwarten, daß ihnen die Gesichtspuncte, unter welchen Dräseke's unleugbar originelle Natur aufzufassen und zu beurtheilen ist, deutlicher vorgeschwebt hätten.

Daß Dräseke Neues und Großartiges anstrebt, daß eine gewaltige Individualität in ihm zum Durchbruch kommt und in colossalen Dimensionen sich auszubreiten sucht: das, meinen wir, müßte Jeder empfinden, dem überhaupt die Gabe verliehen ist, sich in fremde Individualitäten zu versenken. Wenn aber hierdurch der Componist in seinen Erfindungen zuweilen bis an die äußerste Grenze des technisch Möglichen, ja, wir möchten sagen, des musikalisch Denkbaren, getrieben wird; wenn er, in seiner zwar fremdartigen, in sich selbst aber consequenten Logik, mit seltsamem Behagen zwischen vocalen und instrumentalen Klippen fast visionär sich durchbewegt, oder mit dämonischer Lust an rhythmischen oder harmonischen Abgründen dahin stürmt: so möge er auch den alten Erfahrungssatz, daß oft nur wenige Schritte vom Erhabenen zum Lächerlichen führen können, nie aus den Augen verlieren, so wie er — wenn es ihm überhaupt darum zu thun ist, allgemeiner verstanden und richtiger gewürdigt zu werden — dem Fassungsvermögen einer gemischten (theilweise sogar von vorn herein ihm Nichts weniger als günstig gesinnten) Zuhörerschaft einige Rechnung zu tragen nicht versäumen dürfte. Anderseits möchten wir aber auch sein Auditorium vor voreiligem Absprechen warnen und ermahnen, Dräseke's fernere Entwickelung erst abzuwarten, da schon in Berücksichtigung der Thatsache, daß er bis in die neueste Zeit noch keines seiner Werke zu hören bekam, von ihrer Ausführbarkeit und Wirkung in Bezug auf Dimensionen, Klangfarbe, Massen-Effect ꝛc. also bisher nur ein ideales, keineswegs aber schon auf praktische Erfahrungen basirtes Bild gewonnen haben konnte, von einem Abschluß bei ihm noch gar nicht die Rede sein kann.

In dem Streit um Dräseke's Werke hat sich eben der alte Kampf zwischen Formalismus und Ideengehalt mit seltener Erbitterung erneuert; er mußte hier culminiren, weil Dräseke's Natur auch ganz dazu angethan ist, ihn bis zum Extrem zu führen. Die meisten Musiker sind stets geneigt, eine klare, möglichst einfache, mit Sicherheit und Virtuosität gehandhabte Form zu hoch zu stellen, und in Folge dessen die so oft damit verbundene Inhaltsleere zu übersehen. Der Correcte und traditionell Formgerechte wird daher ebenso leicht überschätzt, als der neuen Inhalt und deshalb auch neue Formen Suchende und Schaffende gewöhnlich unterschätzt wird. Was aber berechtigt uns da, wo ein gewaltiges Streben, Ringen und Kämpfen unverkennbar ist, die Form, als Secundäres, sofort über den Inhalt, als das Primitive, zu setzen, und beide mit gleichem Maßstab zu beurtheilen, oder nur mit denselben Waffen zu bekämpfen, da doch nothwendiger Weise bei jedem Gährungs- und Gestaltungsproceß beide nicht sofort sich decken können?

Wie wenig die Anhänger des alten Formalismus aber geneigt sind, selbst da Gerechtigkeit zu üben, wo es sich schon längst nicht mehr um das „Werden" neuer Ideen, sondern um bereits fertige, einheitliche, meisterhafte Neugestaltung in den großartigsten Dimensionen, um Handhabung wahrhaft genialer Formen handelt, — das haben wir ja zur Genüge bei Liszt

*) Um so einsichtsloser erscheinen daher jene „Kritiker", welche, indem sie Dräseke's Werke lächerlich zu machen suchten, hierdurch zugleich die ganze Richtung zu vernichten glaubten. Der Referent in Hackländer's „Ueber Land und Meer" war sogar so bornirt, Dräseke's Werke für den Typus der ganzen Schule anzusehen und an ihnen zu demonstriren, „wie die Zukunftsmusiker componirten!"

erlebt, dessen Werke von Seiten der Classiker hauptsächlich deshalb so maß- und hirnlose Angriffe zu bestehen hatten, weil sie in den Katechismus der alten Formalisten durchaus nicht hineinpassen wollten.

Daß allerdings diese Zeit nun bereits vorüber, daß Liszt's Werke jetzt endlich die allgemeine Anerkennung zu finden beginnen, welche wir von Anfang an als unveräußerliches Recht für sie forderten; das hat die Weimarer Versammlung bewiesen, und dies ist eines der schönsten künstlerischen Resultate jener Festtage. Nicht nur der Prometheus, den man jetzt schon unbedingt zu den populären Werken zählen darf, sondern auch die Faust-Symphonie, die den meisten Hörern völlig neu war, hatten sich bei ihrer Weimarer Aufführung nicht allein einer ungetheilten Sympathie, sondern sogar einer enthusiastischen Aufnahme zu erfreuen; und der Jubelruf des brechend vollen Hauses, welcher am Schluß der verschiedenen Sätze den Schöpfer dieser Meisterwerke feierte, war nicht etwa der Ausbruch eines schnell verfliegenden Festenthusiasmus, sondern der Ausdruck einer zum allgemeinen Bewußtsein durchdrungenen Anerkennung, des entschiedensten und dauernden Erfolges. Die Presse hat hiervon in ehrenvollster Weise allenthalben, wo sie von unserem Fest überhaupt Notiz genommen hat*), Zeugniß abgelegt, und hierin eine Einstimmigkeit bewiesen, die sie in anderen Puncten vermissen ließ, — Beweis genug, daß über die hohe Bedeutung der Liszt'schen Werke eine wesentliche Meinungsdifferenz durchaus nicht mehr stattfand. Wie wir hören, ist die Faust-Symphonie sofort nach dem Weimarer Erfolg zur Aufführung in mehreren musikalischen Centralpuncten während der nächsten Saison bestimmt worden, da die Publication der Partitur (bei Julius Schuberth in Leipzig) gleichzeitig vollendet wurde.

Ueber die Faust-Symphonie hier einen eingehenderen Bericht anzufügen, läge außerhalb der Grenzen dieses Artikels. Es muß dies einer besonderen Analyse vorbehalten bleiben, wie denn überhaupt der Werth und die Bedeutung des musikalischen Theiles unserer Versammlung durch diesen Rückblick in keiner Weise erschöpft, kaum angedeutet werden konnte und sollte. Indem wir daher, auf Künftiges verweisend, hier nothgedrungen abschließen, werden wir zunächst einen Bericht über die weiteren geschäftlichen Resultate der Weimarer Versammlung, speciell über die bisherige Thätigkeit des erwählten Ausschusses des allgemeinen deutschen Musikvereins, folgen lassen.

Aus Königsberg.

Die Zeit der Krönungsfeierlichkeiten (vom 14. bis 19. October) ist vorüber und mit ihr der Glanz und die Herrlichkeit, welche unsere alte Königsstadt in bis dahin kaum dagewesener Fülle gesehen. Es ist nicht meine Absicht, eine Beschreibung der Ereignisse des wahrhaft bedeutungsvollen Festes zu geben, da diese ohnehin das Tagesgespräch aller nicht-musikalischen Blätter bilden; doch sei es mir gestattet, in Kürze der musikalischen Anstrengungen und Genüsse, deren uns die Krönungszeit mannigfaltige brachte, zu erwähnen. Wenn ich mich dabei gewisser Facta, die andere Zeitungen auf das Genaueste beschreiben, als Anknüpfungspuncte bediene, so findet dies wol Entschuldigung.

Am 14. October Mittags 12 Uhr zog der König mit seinem Gefolge in die festlich geschmückte Stadt ein. Schon in frühester Morgenstunde wogten unabsehbare Menschenmassen durch die Straßen, in froher Erwartung der glücklichen Zeit, die über uns hereinbrechen sollte. Zahlreiche Deputationen bewegten sich in wohlgeordneten Zügen dem Brandenburger Thore zu, das geliebte Herrscherpaar zu empfangen. Einen höchst charakteristischen Eindruck machten die Züge sämmtlicher Handwerker-Innungen, die — geschmückt mit den Insignien ihres Gewerkes — mit Fahnen und klingendem Spiel dem König entgegenzogen. Alles, was nur irgend an Orchesterkräften aufzutreiben war, hatten dieselben in Beschlag genommen; und wir hatten Gelegenheit, die abenteuerlichsten, wunderlichst organisirten Orchester von Leuten, deren Bestimmung es wol nie war, gemeinschaftlich zu musiciren, einzeln und im Ensemble zu hören — in einem Ensemble freilich, das uns in anderer Stimmung gar unangenehm berührt hätte, hier aber durchaus berechtigt war, da es sich ganz gewiß nicht um künstlerischen Genuß, wol aber um äußerliche Kundgebung aufrichtigster Volksfreude handelte. Um 12 Uhr verkündete der Glocken Geläute das Nahen des königlichen Zuges, der etwa anderthalb Stunden später, begleitet von ununterbrochenem, jubelndem Hurrahrufen, das königliche Schloß erreichte.

Musikmeister Ruckenschuh war mit seinem Orchester zur Tafelmusik beordert, und namentlich ist die sinnige Auswahl unserer hochgebildeten Königin zu rühmen, die nur Compositionen von Mendelssohn, Beethoven &c. zu hören wünschte. Des Abends war Galla-Vorstellung im Theater bei Anwesenheit der königlichen Majestäten und des ganzen Hofes. Man hatte Flotow's „Müller von Meran" gewählt. Die Wahl dieses trivialsten, seichtesten, Nichts sagendsten, langweiligsten aller Werke, die die Muse des Hrn. v. Flotow je geschaffen, erschien uns Anfangs unbegreiflich und abscheulich. Erst später gelang es uns, die Motive, welche unsere Theaterdirection dabei geleitet hatten, wenn auch nur zum Theil zu billigen. Kein Kunstwerk hätte eine derartige Kürzung, wie sie dem „Müller von Meran" dieses Mal zu Theil wurde, ertragen. Die Oper — ursprünglich dreiactig — wurde in zwei Acten gegeben und um eine gute Stunde verkürzt. Dieses Verfahren konnte Allen nur höchst wünschenswerth erscheinen, und man muß, falls die Oper wiederholt werden sollte, um dasselbe Arrangement bitten, um so mehr, da der „Müller von Meran" ja kein Kunstwerk ist. Die edle, hier wiederum bewiesene, Dreistigkeit unserer Theaterdirection ist bewunderungswürdig.

Es ist selbstverständlich, daß nicht die Theatervorstellung, sondern nur die Anwesenheit des Hofes es bewirkt hatte, daß das Theater bis auf den letzten Platz zu sehr hohen Preisen ausverkauft war. Der Oper ging ein höchst gelungener „patriotischer Festmarsch" von Ruckenschuh voraus. Es war dies ein Festmarsch im wirklichen Sinne des Wortes, nicht einer jener simpeln Exerciermärsche mit untergelegten unmusikalischen Preußenliedern im Trio. Er ist im breiten symphonischen Styl angelegt; etwa drei Mal finden sich Anklänge an das Lied: „Heil Dir im Siegerkranz", von dem jedoch nur das erste Motiv und zwar stets in feiner contrapunctischer Weise benutzt ist. Die Composition macht nicht den Eindruck eines Marsches,

---

*) Zur Charakteristik des Benehmens der Opposition ist darauf aufmerksam zu machen, daß ein großer Theil der gelesensten Journale die Weimarer Tonkünstler-Versammlung mit Stillschweigen übergangen hat, während sie Feste und Versammlungen von viel geringerer Bedeutung weitläufig beschrieben oder illustrirten. Wenn sie Gelegenheit zum unbedingten Tadeln und Herunterreißen gehabt hätten, würden wol auch die Spalten dieser Journale sich bereitwillig geöffnet haben; um aber jedes unbequeme Lob vermeiden zu können, war Ignoriren das Einfachste! So schreibt man in unseren Zeiten unparteiische Tagesgeschichte, die einst zur Kunstgeschichte werden soll!

sondern den einer „Festouverture in Marschform" und zeichnet sich durch höchst gewandte, charakteristische Instrumentation aus. — Der Oper folgte ein Ballet: „Die vier Jahreszeiten", welchem der Hof jedoch nicht beiwohnte.

Den 15. October verlebte der Hof in stiller Zurückgezogenheit, um das Andenken an den Geburtstag des verstorbenen Königs Friedrich Wilhelm IV. zu ehren. Nichts desto weniger fand an diesem Tage ein Kirchenconcert in der Domkirche statt. Die strahlenden Worte zu Häupten des Programmes „bei Anwesenheit Ihrer königlichen Majestäten" hatten gegen 3000 Personen in die Kirche gelockt, welche dieselbe, da die „königlichen Majestäten" nicht erschienen, enttäuscht und um einen Thaler erleichtert verließen. Nur Einer verließ das Local befriedigt, und das war der Concertgeber, sich seiner gelungenen List freuend.

Mittwoch, den 16. October, fand das Fest der Provinzial-Stände in den Localitäten des Sommertheaters, Donnerstag, den 17. October, das städtische Fest, gegeben vom Magistrate, im Winterlocale der Börse statt. Bei beiden Festen nahm die Musik eine untergeordnete Stellung ein, da sie nur zum Vergnügen oder zum Tanzen diente.

Freitag, den 18. October am Vormittage, wurden Wilhelm I. und dessen Gemahlin Augusta in der Schloßkirche gekrönt. Der innere Schloßhof, über den der Krönungszug in die Kirche sich bewegte, war überfüllt von Menschen. Es wurde bei dieser Gelegenheit eine Pracht entwickelt, die selbst das verwöhnteste Auge blenden mußte. Um 10 Uhr begann der Krönungszug unter den Klängen eines zu dieser Feier von Meyerbeer componirten Festmarsches, welcher stellenweise an den allbekannten im „Propheten" erinnerte. Das stark besetzte Orchester von Blasinstrumenten ging vor dem Zuge. Ein anderes Orchester war auf den Zinnen der Schloßkirche postirt und mußte von dort aus die in dem Marsche befindlichen Fanfaren herabblasen. Dieses Arrangement war von Hrn. v. Redern veranlaßt, und wir konnten uns eines gewissen theatralischen Eindrucks nicht erwehren, der uns ein ähnliches Arrangement in der grandiosen Ausstattung des zweiten Actes des „Tannhäuser" im Berliner Opernhause lebhaft ins Gedächtniß zurückrief. Trotzdem war die ganze Festlichkeit in jeder Beziehung blendend und großartig. Bei dem eigentlichen Krönungs-Acte in der Schloßkirche war der bisher unerreichte Berliner Domchor unter Leitung seines ausgezeichneten Dirigenten v. Herzberg activ.

Ein Hofconcert am Sonnabend, den 19. October, beschloß sämmtliche Festlichkeiten. Meyerbeer sollte dasselbe dirigiren, wurde jedoch durch Krankheit verhindert, hierher zu kommen; statt seiner kam Taubert. Mitwirkend waren: Frau Johanna Wagner-Jachmann als Solosängerin, der königliche Berliner Domchor, die hiesige musikalische Akademie und ein großes Orchester, organisirt aus Berliner Kammermusikern und hiesigen Kräften. Das Programm bestand aus folgenden Nummern: Ouverture zu „Egmont" von Beethoven, Begrüßungs-Chor aus „Judas Makkabäus" von Händel (gesungen vom Domchor und der musikalischen Akademie), Ave verum von Mozart (gesungen vom Domchor), Scene und Chor aus „Orpheus und Eurydice" von Gluck (Solo Frau Johanna Wagner-Jachmann). Zweite Abtheilung: Ouverture zu „Struensee" von Meyerbeer, „Die Capelle" von Kreutzer (vom Domchor a capella gesungen), Priester-Marsch aus „Athalia" von Mendelssohn und Krönungs-Psalm von Händel (gesungen von der musikalischen Akademie). Die Art und Weise der Ausführung ließ Nichts zu wünschen übrig. Das Orchester war ungewöhnlich stark besetzt (12 erste Violinen, 12 zweite Violinen, 8 Bratschen, 8 Violoncelli, 8 Bässe, 3 Flöten, 3 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 3 Trompeten, 4 Hörner, 4 Posaunen, Tuba, Pauken, große Trommel, kleine Trommel, Harfe) und durch die ausgezeichnetsten Mitglieder des Berliner Hofopern-Orchesters sehr gehoben. Das Concert begann gegen 9 Uhr und endete um 11 Uhr. — Mit besonderer Freude kann ich noch mittheilen, daß der Obervorsteher der musikalischen Akademie, Hr. Dr. Friedrich Zander, in Folge seiner höchst anerkennenswerthen Verdieste um die hiesige Musik vom Könige mit dem rothen Adlerorden decorirt wurde. A.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das vierte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 24. October, brachte in seiner ersten Abtheilung Schumann's Ouverture zu „Genoveva", Concertarie „Mia speranza adorata" von Mozart und Arie aus „Les noces de Jeanette" von Victor Massé, gesungen von Frl. Mathilde Enequist-Biondini „aus Paris"; zwischen den Gesangsvorträgen Concert für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. Capell-M. Carl Reinecke, ein Manuscriptwerk. — Die Ouverture, großartig und wirksam im Einzelnen und von genialen Geistesblitzen durchleuchtet, will doch im Großen und Ganzen nicht packen mit jener zwingenden Gewalt, die unseren classischen Tonwerken den Stempel ursprünglicher Nothwendigkeit und dauernden Werthes auf die Stirn drückt. Sie erweist sich mehr — wie bereits vor Jahren in d. Bl. mit eingehender und überzeugender Schärfe nachgewiesen wurde — als ein Werk, das dem niederwärts steigenden Genius abgerungen ist, aber immerhin unsere Theilnahme in nicht gewöhnlichem Grade in Anspruch nimmt. Die Ausführung dürfen wir eine befriedigende nennen, wenn schon nicht verschwiegen werden mag, daß dieses Werk nicht in dem Maße siegesgewisses Eigenthum der Orchesterkräfte zu sein schien, wie beispielsweise die Lieblingssymphonien des Leipziger Gewandhauspublicums: ein Umstand, der jedenfalls einer schwungvolleren und geistdurchwehten Wiedergabe hinderlich war. — In dem Pianoforteconcerte des Hrn. Capell-M. Reinecke lernten wir ein Werk kennen, das durch feines Gepräge, glatte Form, ansprechende Motive und instrumentale Eleganz den fein gebildeten Musiker bekundet. Trotz dieser Vorzüge konnten wir den Eindruck einer gewissen Monotonie nicht überwinden, eine Wahrnehmung, mit der wir hoffentlich nicht vereinzelt dastehen und die in der Eigenartigkeit des Componisten ihre Erklärung finden dürfte. Das virtuose Spiel Hrn. Reinecke's verdient alle Anerkennung; das Orchester ließ öfters ein bestimmteres, einheitliches Zusammenspiel vermissen. — Die Gesangsvorträge des Frl. Enequist-Biondini konnten in mehrerlei Rücksicht nicht vollständig befriedigen. Während sich in dem Vortrage der an sich ziemlich schläfrigen Arie von Mozart eine gewisse legère Nüchternheit und ein fühlbarer Mangel an gefühlsinnigem Portament bemerkbar machte, zeigte sie sich in der Massé'schen Arie, einer außerordentlich faden Composition voll trivialer Tonspielerei, der Coloratur, in welcher der Schwerpunct dieser Pièce wurzelt, nicht in dem Grade gewachsen, der einem Werk dieses Genres eine geduldete Existenz im Concertsaale vindiciren könnte. Vielleicht dürfte es der Sängerin gelingen, bei einer glücklicheren Wahl

der vorzutragenden Stücke befriedigendere Leistungen zu bieten. — Den zweiten Theil des Concertes füllte die ewig junge A dur-Symphonie von Beethoven aus, deren Ausführung dem Orchester in wirklich vorzüglicher Weise gelang. Das Publicum nahm die Orchesterwerke, vor Allem die Symphonie, mit lebhaft ausgesprochener Freude entgegen. Hr. Reinecke fand gleichfalls lebhafte und wolverdiente, Frl. Enequist-Biondini eine minder warme Anerkennung.

Berlin. Zur Krönungsfeier war als Galaoper Spontini's „Nurmahal", oder: „Das Rosenfest von Caschmir", lyrisches Drama in drei Aufzügen mit Ballet, zur Aufführung bestimmt worden. Seitdem ist diese Oper zweimal bei ausverkauftem Hause zur Aufführung gekommen. Bekanntlich entstand „Nurmahal" 1822 aus einem 1821 von Spontini componirten Festspiel „Lalla Rukh" nach Thomas Moore's gleich genanntem Gedichte, von C. Herklots meist treffend übersetzt. Der Componist der vorangegangenen neuclassischen Opern: „Olympia", „Cortez" und die „Vestalin" stellt sich mit seiner „Nurmahal" kein Ebenbürtigkeitszeugniß aus. Hatte Spontini durch das Hören der Opern von Gluck mit seiner „Vestalin" früher eine ganz neue Bahn betreten, indem er dadurch vernünftiger Weise mit dem Limonadenstyl der italienischen Oper brach, so hätte man glauben sollen, der große Meister würde in seinen späteren Werken einen noch höheren Aufflug nehmen und sich zu der Höhe des Gluck'schen oder doch seines eigenen angebahnten neuclassischen Styls emporschwingen. Dies war aber nicht der Fall. Wohnt seinen genialen Werken: „Olympia", „Cortez" und „Vestalin" eine hohe dramatische Schöpfungskraft inne, so mangelt der „Nurmahal", trotz des zeitweiligen dramatischen Schwunges, doch zumeist die Wahrheit der Situation und die möglichst tiefe Auffassung und die charakteristisch würdige Behandlung des Stoffes. Aus allen Einzeleffecten kommt der Componist zuletzt doch zu keinem fesselnden Totaleffecte. Unserm trefflichen Capell-M. Dorn gebührt das große Verdienst, diese Oper zur vorzüglichen Aufführung gebracht zu haben. Neben ihm nennen wir Balletmeister Taglioni. Die Hauptrollen der Oper waren durch die Damen Lucca (Nurmahal), Harriers-Wippern (Zelia), De Ahna (Zauberin Namuna) und die HH. Woworsky (Dochehanger), Betz (Atar), Fricke (Bahar) und Salomon (Mullah) meist würdig vertreten, wenn man bedenkt, wie schwer Spontini'sche Opern wegen ihrer anhaltend hohen Stimmlagen in den einzelnen Partien zu singen sind.

Th. Rode.

Meiningen. Das Hofquartett der Gebr. Müller eröffnete die diesjährige Saison am 23. October mit einer zahlreich besuchten Quartettunterhaltung. Neben Haydn's G moll-Quartett und Beethoven's Op. 135 war es namentlich Joach. Raff's D moll-Quartett, womit die Herren ihr Publicum entzückten. Der großartige erste Satz, das sprudelnde Scherzo mit dem fabelhaften ponticello-Effect, das süße, sich im Mittelsatz so gewaltig aufbauende Andante und der das Ganze so schön beschließende Schlußsatz, alle waren sie von zündender, hinreißender Wirkung. Alle Quartettvereine sollten sich beeilen, ihre Programme mit diesem Meisterwerke zu zieren. — Am 24. October war großes Hofconcert. Unter Bott's vortrefflicher Leitung kamen Gade's B dur-Symphonie sowie die Hebriden- und Jubelouverture von Mendelssohn und Weber zu sehr gelungener Aufführung. Die Solovorträge waren in den Händen der Frau Sophie Förster, unserer diesjährigen Primadonna, der Herren Lindheim und Kammervirtuos Wilh. Müller. — Am 27. October wurde mit „Norma" unsere Bühne eröffnet. Norma — Frau Förster, Adalgisa — Frl. Berghaus, Sever — Hr. Lindheim, Orovist — Hr. Egli. Frau Förster, seit Jahren in allen deutschen Concertsälen eine gern gesehene Erscheinung, löste ihre schwierige Aufgabe mit ausgezeichneter Sicherheit. Weder Gesang noch Spiel ließ einen Moment durchblicken, daß die Künstlerin sich in einer ihr neuen Sphäre bewegte. Frl. Berghaus, die Ihnen von der letzten Tonkünstler-Versammlung noch in guter Erinnerung sein wird, führte ihre Partie gleichfalls in ächt künstlerischer Weise sicher durch. Auch ihr merkte man keinen Augenblick an, daß die Bühne ihr bisher ein ziemlich unbekannter Boden. Sie wußte die nicht eben bedeutende Rolle sehr wol zur schönsten Geltung zu bringen und bewies namentlich im Recitativ große Meisterschaft. Hr. Lindheim ist im Besitz einer sehr schönen und großen Stimme, muß aber in sehr schlechten Händen gewesen sein, denn seine Gesangs- und Darstellungskunst ist wahrhaft entsetzlich. Wie viel seine Befangenheit am Nichtgelingen seines ersten Versuchs Schuld hat, können wir nicht wissen und wollen deshalb mit unserm Schlußurtheil noch anstehen und andere Leistungen abwarten, geben uns aber durchaus keinen übertriebenen Hoffnungen hin. Hr. Egli entwickelte sowol im Gesang als Spiel sehr tüchtige und brauchbare Eigenschaften. Hofcapell-M. Bott leitete das Ganze mit gewohnter Meisterschaft und Energie und führte seine Schaaren kühn und glücklich durch die Bellini'sche Wüste.

ξ

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Schwestern Carlotta und Barbara Marchisio haben die italienische Operngesellschaft des Hrn. Merelli verlassen und sich zu Gastspielen nach Magdeburg und Hannover begeben; doch kehrten sie nach Berlin zurück, um im Hofconcert mitzuwirken.

H. v. Bülow veranstaltet auch während dieses Winters in Berlin einen Cyclus von Concerten, deren erstes Mitte November stattfinden soll.

Jean Becker, der namentlich durch seinen Vortrag classischer Meisterwerke bekannte und geschätzte Violinist, wird Mitte November in einem Leipziger Gewandhausconcerte auftreten und dann nach dem Norden sich begeben. Augenblicklich verweilt er in Darmstadt, wo er am 4. November sich hören lassen wird.

Musikfeste, Aufführungen. Am 29. October fand das erste Concert des Leipziger Musikvereins „Euterpe" statt. Da die vorliegende Nummer einen Tag früher erscheinen mußte, so können wir den Bericht erst in nächster Nummer bringen.

Ein am 20. v. Mts. von den HH. Gebr. Belcke, unterstützt von Organist Becker aus Leipzig und einem Frl. Clara Bergt aus Altenburg, Lehrerin am adeligen Magdalenenstift daselbst, in ihrer Vaterstadt Lucka veranstaltetes Concert brachte außer Werken von Beethoven, Spohr, Andr. Romberg u. s. w. auch Compositionen von C. G. Belcke, Fr. Belcke und C. F. Becker (von Letzterem für Physharmonika).

Am 24. October gab Concert-M. Lauterbach in Dresden, seit verflossenem Frühjahr an der Stelle des aus der königl. Capelle ausgeschiedenen Lipinski, von dieser sowie von Frau Janner-Krall und Hrn. Scharfe unterstützt, ein Concert im Saale des Hôtel de Saxe. Er trug Spohr's D moll-Concert Nr. 9, zwei Stücke von Kreutzer's 19. Violinsonate und Tremolo von Beriot vor; das Orchester spielte Ouverture zu „Prometheus" von Beethoven.

Am 29. v. Mts. fand in Chemnitz das erste Abonnement-Concert der Schneider'schen Singakademie statt; das Programm wies auf: D moll-Symphonie von Schumann, Ouverture und Finale (Sextett) aus dem „Wasserträger" und Mendelssohn's „erste Walpurgisnacht."

Ein von Cantor und Musik-Dir. Reinh. Finsterbusch in Glauchau am 29. v. Mts. veranstaltetes Concert brachte Mendelssohn's „erste Walpurgisnacht", Einleitung zum dritten Act und Brautchor aus „Lohengrin", Lieder von Schubert und Schumann, gesungen von Hrn. Rob. Wiedemann aus Leipzig, u. s. w.

Hr. Dionys Pruckner in Stuttgart hat gemeinschaftlich mit den HH. Singer, Debuysère, Barnbeck und Goltermann vier Soiréen für Kammermusik angekündigt.

Der „Adolph-Verein" in Nassau ist mit dem Einstudiren von Rubinstein's Oratorium „Das verlorene Paradies" beschäftigt.

Am 18., 20. und 22. October haben im Industriepalaste zu Paris die drei Concerte der achttausend Orpheonisten stattgefunden.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Wintersaison des Nürnberger Stadttheaters wurde am 3. v. Mts. mit „Tannhäuser" eröffnet.

Literarische Notizen. Von J. C. Lobe ist soeben bei C. F. W. Siegel in Leipzig „Vereinfachte Harmonielehre für Dilettanten und Kenner" (erster Band) erschienen.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der König von Preußen hat Meyerbeer den (neu gestifteten) Kronenorden zweiter Classe verliehen.

Personalnachrichten. Eine öffentliche Erklärung im „N. C." besagt, daß Hofcapell-M. Aloys Schmitt in Schwerin seine Stelle nicht niedergelegt und nur Urlaub erhalten habe, um sich zu erholen und seinen Gesundheitszustand zu kräftigen; Küchen befinde sich nur in Familienangelegenheiten zu Schwerin.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 8. November 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 20.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein.

Von

F. Brendel.

Die Arbeiten für den Verein haben seit den Tagen unserer Versammlung ihren ununterbrochenen Fortgang gehabt*). Wenn wir in letzter Zeit nicht öfter darauf zurückgekommen sind, so lag der Grund darin, daß wir erst zum Abschluß kommen wollten, bevor wir Weiteres veröffentlichten. Nachdem nun in letzter Zeit mehrfache Conferenzen zwischen den Beauftragten stattgefunden haben, steht die Erledigung in naher Aussicht, so daß die Publicationen baldigst beginnen können. In einem solchen Moment erscheint es nicht unpassend, noch einmal auf den Plan, der dem Ganzen zu Grunde liegt, zurückzukommen und kurz und bündig die Hauptpuncte, um die es sich handelt, zusammenzufassen.

Die Aufgabe ist, ein großes allgemeines Unternehmen zu Stande zu bringen. Wichtige Zwecke liegen vor, und der Thätigkeit der Einzelnen sowol als der Gesammtheit ist ein bedeutendes Ziel gesteckt. Das Nächste, worauf hierbei aufmerksam zu machen ist, besteht darin, daß auf allgemeinste Betheiligung von Seiten der Musiker und Musikfreunde gerechnet werden muß. Nur in diesem Falle können wir hoffen, der Lösung der gestellten Forderungen nahe zu kommen. Nur wenn der Verein über reiche Geldmittel gebietet, wird er fähig sein, das zu leisten, was er verspricht. In diesem Falle aber möchte ich auch die Bürgschaft dafür zu übernehmen wagen, daß das Ziel erreicht, daß bis jetzt vergeblich Angestrebtes realisirt wird.

Fragen wir daher, was der Verein jedem Einzelnen, der sich betheiligt, bietet, lassen wir seine Zwecke noch einmal unter diesem Gesichtspunct eine Revue passiren.

In vorderster Linie steht hier die Förderung der schaffenden Künstler durch Aufführung sowie Empfehlung und Befürwortung ihrer Werke an Verleger zum Druck. Was den ersteren Punct betrifft, so waren bisher bekanntlich die Verhältnisse von sehr trauriger Beschaffenheit. Nur selten bot sich eine Gelegenheit zur Aufführung neuer Tonschöpfungen, und wo es gelang, geschah es von Seiten der Betheiligten doch fast mehr mit Widerstreben. Auch das Publicum mochte Neues in der Regel nur mit Mißtrauen entgegen nehmen. Trotzdem herrschte darüber unter den Künstlern große Unklarheit, und Viele gaben sich in dieser Beziehung ganz unbegreiflichen Täuschungen hin. So wendete man sich gewöhnlich nach Leipzig, als dem Mittelpunct des deutschen Musiklebens, und glaubte hier seine Zwecke, Aufführung und Druck der Werke, zu erreichen. Und doch wurde hier bis vor Kurzem außerordentlich wenig Neues angenommen, und erst dem Musikverein „Euterpe" ist es gelungen, seit vorigem Jahre hierin eine Aenderung zu bewirken. Auf diese Weise geschah es, daß die Meisten, wie sie gekommen waren, wieder abziehen mußten.

Allerdings hätte in den öffentlichen Concerten hier bei Weitem mehr geschehen können, wenn man darauf hingearbeitet hätte, das Publicum empfänglicher zu machen. Doch ist dabei nicht zu übersehen, daß selbst in diesem Falle die Gelegenheit, die auf solche Weise zur Aufführung neuer Werke geboten werden konnte, immerhin eine der Menge der Productionen gegenüber ganz außerordentlich beschränkte war. Man kann beim besten Willen dem Publicum nicht zu viel Neues octroyiren. Denn das letztere kommt nicht, um künstlerische Experimente durch seine Gegenwart zu unterstützen; es verlangt Unterhaltung, im besten Falle Kunstgenuß, und darum auch bis auf einen gewissen Grad Fertiges. Dabei täuschen sich die Künstler durchaus über die Aufnahme, welche dem Neuen in der Regel hier zu Theil wurde. Geniale Werke, die neue Bahnen erschlossen, wurden mißverstanden, und man war schnell bereit, voreilig darüber abzusprechen, während wieder andere, weil sie zu sehr dem oft Gehörten sich anschlossen, spurlos vorüber gingen. So sehr man demnach Manches anders wünschen könnte, so liegt doch auch in diesem Zustande der Dinge eine gewisse Berechtigung. Es ist nicht der Zweck öffentlicher Concertaufführungen vor einem gemischten Publicum, Experimente zu machen und lediglich dabei die Förderung angehender Componisten zu erstreben.

Hier nun muß der Musikverein eintreten. Es ist etwas ganz Anderes in jenen Fällen, wo die letztgenannte Absicht

*) Weitere Mittheilungen darüber werden in nächster Nummer erfolgen.

maßgebend ist, wo die Künstler selbst das Auditorium bilden; und Allen, welche unseren Versammlungen beiwohnten, wird der große Unterschied sofort klar geworden sein. Ein weit leichteres Operiren für die Anordnenden findet statt, und man kann mehr wagen, als vor einem gemischten Publicum. Die Aufnahme ist eine lebendigere, schneller eingehende, überall gewahrt man sofort entgegenkommendes Verständniß. Deshalb sind die Aufführungen bei den Versammlungen, soweit sie sich auf Neues erstrecken, bestimmt, die bezeichnete Lücke zu ergänzen. Es soll allen Strebenden Gelegenheit geboten werden, ihre Werke zu hören, die Wirkung zu beobachten und das Urtheil der Kunstgenossen entgegenzunehmen. Was hierbei als probehaltig sich erweist, kann dann in öffentliche Concertaufführungen herüber genommen werden.

Das dritte Concert bei unserer letzten Versammlung bot den ersten thatsächlichen Beleg, wie der Vorstand des Vereins diese Aufführungen verstanden wissen will. Natürlich muß dabei die Auswahl eine vollkommen unparteiische sein, nur daß, wie ich schon früher bemerkte, die Stadt, wo die Versammlung stattfindet, mit ihrer Kunstrichtung naturgemäß etwas in den Vordergrund zu treten berufen ist. Wenn wir blos Das vertreten wollten, was specieller unserer Richtung entspricht, so würden wir nicht mehr thun, als die Anderen, die wir tadeln, ebenfalls thun. Alles, was mit einer gewissen Berechtigung auftritt, was Andere, die es vertreten und dafür einstehen, hinter sich hat, kann gewählt werden. Ich für meine Person wenigstens habe nie anderen Grundsätzen gehuldigt, war im Gegentheil bemüht, das Gute anzuerkennen und nach Kräften zur Geltung zu bringen, gleichviel ob es dem Freunde oder dem Gegner angehörte. Somit fällt die Befürchtung, daß die neudeutsche Schule allzusehr in den Vordergrund treten werde, als leeres Geschwätz in sich selbst zusammen. Schließen sich Einzelne oder einzelne Fractionen dann von selbst aus, so haben wir wenigstens unsere Schuldigkeit gethan. Jene allein sind dann Schuld, wenn wir aus der beliebten deutschen Zersplitterung niemals herauskommen, und sie haben folglich die ganze Verantwortung dafür allein zu tragen.

Ebenso in die Augen springend und gar keiner ausführlichen Erörterung weiter bedürfend, ist, was der Verein zur Unterstützung Hülfsbedürftiger und durch Sicherstellung der äußeren Existenz für seine Mitglieder zu leisten verspricht, wenn seine Mittel ihn dazu in den Stand setzen. Es ist in den Statuten, die wir bearbeitet haben, darauf Bedacht genommen, daß bei einer festgesetzten Zahl von Mitgliedern ein Theil der Einnahme sofort capitalisirt wird, um auch nach dieser Seite hin sobald wie möglich einen Anfang machen zu können.

Die Statuten bezeichnen weiterhin Tonkünstler-Versammlungen an wechselnden Orten als einen der Hauptzwecke des Vereins. Diese Versammlungen haben sich bereits bewährt. Neben allem Uebrigen, was sie leisten, versprechen dieselben insbesondere auch Jenen nützlich zu werden, die vereinzelt, in kleinen Städten zu leben genöthigt, nicht Gelegenheit haben, bedeutende Werke zu hören und gänzlich ohne collegialische Förderung und Anregung sind. Sonach gewähren diese Versammlungen auch in Zukunft, wo sie aus Vereinsmitteln zu bestreiten sind, nicht blos einigen Wenigen auf Kosten aller Anderen eine gewisse Förderung. Sie erstrecken im Gegentheil ihren ersprießlichen Einfluß auf alle Theilnehmer. Abgesehen hiervon, so bieten dieselben noch andere Vortheile und sind auch noch einer weiteren Fortbildung fähig. Es kommt vor Allem jetzt darauf an, daß wir praktisch werden, und daß klar erkannt wird, wie die Dinge anzugreifen sind. Dazu reicht die Presse allein nicht aus. Nur durch mündliche Verständigung ist es möglich, in allen dazu erforderlichen Details sich zu orientiren. Endlich sind es diese Versammlungen, welche das Panier des Fortschrittes erheben müssen, und wie nun alle darauf gerichteten Bestrebungen auch in den anderen Künsten und auf dem Gebiet der Poesie im engsten Zusammenhang stehen; so haben dieselben überhaupt die Aufgabe für die höheren künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit und für das Verständniß derselben die Bahn zu brechen, der Organisation der künstlerischen Angelegenheiten vorzuarbeiten und ein Publicum dafür heranzubilden. Mündliche Vorträge vor allen Dingen sind es, die dazu beitragen können, Vorträge von Musikern sowol als auch namentlich von Dichtern und Schriftstellern, und es sind diese demnach auch in Zukunft mehr als bisher zu betonen. Bei den beiden letzten Versammlungen reichte die Zeit nicht aus, weil es so Vielerlei zu besprechen gab.

Die Statuten bezeichnen endlich noch Unterstützung von Aufführungen an verschiedenen Orten, Sorge für künstlerische Ausbildung Einzelner, sowie Preisaufgaben als weitere Zwecke. Ich führe dieselben hier nur der Vollständigkeit wegen an, da ich an diesem Orte dem bereits früher Gesagten Nichts weiter hinzuzufügen habe.

Soll indeß der Verein auf allgemeinste Betheiligung rechnen können, so darf er nicht blos von einem Theile der Mitglieder Beiträge verlangen, um Anderen damit zu nützen; **er muß Allen Etwas bieten.**

Gestützt auf diese Erwägung, war ich bemüht, noch weitere Bethätigungen seiner Wirksamkeit zu ermitteln, und ich erlaube mir allen Betheiligten, namentlich den Herren Vorstandsmitgliedern, das Nachstehende zu näherer Beurtheilung vorzulegen.

Schon oben wurde Empfehlung und Befürwortung von Manuscripten zum Zwecke der Publicirung derselben als eine Aufgabe des Vereins namhaft gemacht. R. Pohl schlägt in Bezug hierauf noch eine Erweiterung vor; er räth, ein Jahrbuch durch den Verein selbst, bestehend aus Originalbeiträgen von Vereinsmitgliedern, zu begründen. In dem einen Jahre könne ein Heft Vocalmusik, in einem zweiten Claviermusik und Instructives, in einem dritten ein Quartett, eine Cantate u. s. w. gegeben werden, je nachdem wir über kleinere oder größere Mittel zu gebieten haben. Zugleich könnten auch wissenschaftliche Arbeiten über Musik einen Theil des Inhaltes desselben bilden. Dieser Vorschlag ist sehr zu beherzigen. Er würde nicht blos der Absicht entsprechen, allen Denen etwas zu bieten, die von den oben bezeichneten Zwecken des Vereins keinen persönlichen Vortheil ziehen können; zugleich ist damit auch den Tonsetzern Gelegenheit zu einer noch größeren Anzahl von Publicationen geboten.

Ich betone ferner die Errichtung einer Bibliothek in Leipzig zur unentgeldlichen Benutzung für alle Vereinsmitglieder (natürlich also auch die auswärtigen). Eine geeignete Persönlichkeit zur Verwaltung derselben, d. h. zur Annahme von Einsendungen sowol als auch zur Expedition des zu Verleihenden an die Mitglieder, hat sich bereits gefunden. Es kommt namentlich darauf an, schwierige und mit großen Kosten zu beschaffende Werke, Partituren mit ausgeschriebenen Stimmen, anzusammeln, um projectirte Aufführungen damit kostenfrei zu unterstützen. Auch ist uns in Bezug darauf schon eine namhafte Zusage gemacht worden. Es werden ferner die Vereinsmitglieder und Alle, welche sich dafür interessiren, ersucht,

durch Schenkungen die projectirte Bibliothek zu unterstützen, wenn diese Dotationen zunächst auch nur aus den eigenen neu erschienenen Werken der Mitglieder bestehen sollten. Endlich halte ich dafür, daß der Verein großartige Unternehmungen, wie die Gesammtausgaben von Bach, Händel, Beethoven u. s. w., durch Anschaffung nicht blos unterstützen, sondern damit zugleich auch seinen Mitgliedern dieselben mit Leichtigkeit zugänglich machen muß.

Eine weitere dankenswerthe Thätigkeit dürfte sich dem Vorstande des Vereins durch Vermittelung von Engagements eröffnen. Natürlich kann dies nicht blos in der Weise eines gewöhnlichen Geschäftsbureaus geschehen, wo auf die Befähigung Derer, die sich anmelden, weiter keine specielle Rücksicht genommen wird. Diejenigen, welche Stellen zu vergeben haben, müßten durch Empfehlung von Candidaten durch den Vorstand zugleich die Gewähr haben, daß ihnen nur tüchtige und brauchbare Persönlichkeiten in Vorschlag gebracht würden. Begreiflicher Weise handelt es sich hier nicht oder weniger um größere Stellen, die nur Persönlichkeiten von Ruf anvertraut werden. Ich habe hier besonders Musiklehrerstellen in Familien, namentlich im Ausland, an Instituten u. s. w. im Sinne. Anfragen in dieser Beziehung kommen sehr häufig, und merkwürdiger Weise fehlen noch immer dafür oftmals geeignete Individuen. Auch Engagements von Orchestermitgliedern könnten auf diese Weise vermittelt werden, namentlich mit Rücksicht auf an Conservatorien gebildete junge Leute. Doch auch in erstgenannter Beziehung dürfte Manches sich thun lassen. Bei größeren Stellen werden sonst immer öffentliche Bewerbungen ausgeschrieben. Bereits anerkannte und in ihren Leistungen bewährte Persönlichkeiten aber pflegen sich nicht zu bewerben; sie ziehen vor, die Einladung an sich kommen zu lassen. Andererseits wollen Behörden keine abschlägliche Antwort sich zuziehen. In dieser Beziehung dürften Vermittelungen durch unbetheiligte Dritte von großem Nutzen sein. So viel ist richtig, daß die befähigtsten Männer oftmals kleinere Stellen inne haben, während die größeren von minder Tüchtigen besetzt sind, und zwar dies lediglich aus dem angeführten Grunde.

Endlich sei noch bemerkt, daß vor der Hand die Betheiligten einfache Mitgliedskarten erhalten werden. Später dürften vielleicht Diplome in artistisch werthvoller Ausstattung den Mitgliedern willkommen sein.

Das ist, was der Verein meiner Ansicht nach bieten kann. Sollten nun doch noch Einzelne übrig bleiben, die von allen diesen Vortheilen keinen Gebrauch machen können, so wolle man bedenken, daß ein kleines Opfer, solchen Zwecken dargebracht, kein Opfer ist.

Natürlich ist nicht eher eine der bezeichneten Aufgaben entschieden in Angriff zu nehmen, als nicht wenigstens eine vorläufige Sicherstellung bezüglich der Größe der jährlichen Einnahme gegeben ist. Bevor nicht der Jahresetat mit einiger Bestimmtheit aufgestellt werden kann, läßt sich wenig oder Nichts thun. Man wolle deshalb mit seiner Beitrittserklärung nicht warten, bis der Verein die Hauptseiten seiner Wirksamkeit bereits begonnen hat. In diesem Falle gelangt derselbe **nie** dahin, seine Zwecke vollständig zu verwirklichen. Im anderen Falle, wenn in nächster Zeit die Anmeldungen einen raschen Fortgang haben, kann der Verein seine Thätigkeit **sofort** eröffnen. Bis jetzt sind, soweit ich die Zahl übersehen kann, nahe an 200 Mitglieder angemeldet. Eine ebenso große Zahl dürfte in nächster Aussicht stehen. Ist die Betheiligung bis auf 500 Personen angewachsen, so sollen alle Zwecke des Vereins ins Leben treten, folglich auch schon die Unterstützungszwecke zur Berücksichtigung herangezogen werden. Allerdings werden später auch die regelmäßigen Beiträge der Mitglieder nicht ausreichen, die Kosten zu bestreiten, und es muß auf außerordentliche Einnahmen durch Aufführungen u. s. w. Bedacht genommen werden. Der Vorstand kann sich im Augenblicke jedoch noch nicht mit diesen weiter liegenden Aufgaben beschäftigen, sondern muß zunächst die Beziehung zu den Mitgliedern ordnen, überhaupt erst die Organisation des Vereins vollenden.

Ein Blatt der Erinnerung aus Weimar

von

Franz Müller.

Seit Wochen zum ersten Male wieder trug mich, halb unwillkürlich, mein Fuß hinauf zu jener sanften Anhöhe über der Stadt nach Osten zu, im Volksmunde „die Altenburg" genannt. Es war einer jener eigenthümlichen, wunderbar schönen Herbsttage, wie sie nur der October uns schenkt: frisch, duftig, mit einer Atmosphäre, die Anfangs ahnen, dann voll und ganz schauen ließ. Der Himmel hatte sein hellstes Gewand angethan, und als die Sonne zur Rüste sich neigte, sammelte sie einzelne leichte, durchsichtige Wolkengruppen um sich, deren Ränder sie zart vergoldete. Die leise einbrechende Dämmerung deckte den langgestreckten waldigen Höhenzug nach Norden, den Ettersberg, mit duftigem Schleier. Weimar lag in friedlicher Stille wie sinnend da, von zarten Nebelstreifen lieblich umwoben, die dem Blicke hinein auf Straßen und Plätze noch nicht wehrten. Da stand ich plötzlich vor dem palastähnlichen, modernen Hause da oben auf der Altenburg, auf welches selbst dieser Name schon lange übergegangen ist, wie ja die Enkel die Namen der Urväter tragen, und vielleicht ragte auch an der Stelle des jetzigen bescheidenen Palastes die alte längst versunkene Burg in die Ferne. Denn er beherrscht ebenfalls, stattlich und würdig, die Umgegend. Von ihm aus schweift das Auge auf Stadt und Fluß, auf die ersten Ausläufer des prächtigen Parks, auf Thalgelände, Hügel und Berge rechts und links. Die ohnehin jetzt öder, zur verlassenen Matrone gewordene alte große Frankfurt-Leipziger Land- und Heerstraße, die sich fast dicht am Fuße der „Altenburg" dahinzieht, war heute noch stiller als gewöhnlich. Der kleine, liebliche Fichtenwald, der sich fast unmittelbar an das Gebäude als frischer, grüner Vordergrund anlehnt, lag, nur zuweilen in den Kronen seiner schlanken Stämme von einem leisen Windhauche durchzittert, in anmuthiger Schöne da; während die Linden, Kastanien, Akazien, Birken und Pappeln, welche die „Altenburg" in mannigfacher, jetzt bunt gefärbter Gruppirung am Vorplatz und im Hintergrunde umsäumen, ihr Blättergold ohn' Unterlaß melancholisch auf die Mutter Erde herabstreuten.

„Wohnt hier nicht Liszt?" redete mich plötzlich, auf das Haus hindeutend, einer von zwei an mich herantretenden jungen Männern an, denen man auch ohne diese Frage die Reisenden sofort ansah.

„Er wohnte hier; jetzt steht das Haus leer" — war meine Entgegnung. Ich zeigte auf die verhangenen Fenster, die mit trüben, unheimlichen Augen uns ansahen und in die herbstliche Umgebung hinein- und herunterstarrten.

Nachdem die Fremden, von der Nachricht sichtlich über-

rascht, eine Weile das Haus aufmerksam betrachtet, entfernten sie sich still, nicht ohne wieder und wiederum ihre Blicke rückwärts auf dasselbe zu richten.

Ich blieb allein vor der „Altenburg" stehen, diesem gastlichen Hause, das auch dem Genius so manches Gastgeschenk geboten und von ihm empfangen hatte. Wie waren noch vor wenigen Wochen diese Räume belebt, von frisch-regem Geiste, von gehobener freudiger Bewegung durchdrungen! Die Tage der zweiten deutschen Tonkünstler-Versammlung in Weimar, jene denkwürdigen, unvergeßlich schönen, sie hatten unter diesem Dache ihren Ausgangs-, Einigungs- und Kernpuncte. Richard Wagner und nebst ihm eine Anzahl anderer gediegener Männer, Freunde, Genossen, Jünger weilte da; Gäste aus Nähe und Ferne gingen ein und aus, zogen von da herunter in die festlich erregte Stadt zu fruchtbringendem, ernstem künstlerischen Thun und Schaffen, zu heiterem geselligen Genießen; mit ihnen Franz Liszt, der biedere sorgliche Walter, der liebenswürdige Mittler, der energische Anreger nach allen Seiten hin, ein geistig bewegendes und beseelendes Element. Das war er damals an jenen Festtagen, im Innern seiner weit geöffneten, glänzenden Räume, die alsbald darauf in jähem Wechsel sich schließen sollten; das war er nach Außen, wo er auch immer weilte, im traulichen Cirkel, im Saal der ernsten Berathung, in den heiteren Hallen der Kunst — das war er stets.

Viele unvergeßliche Tage hat sein Haus gesehen, Tage festlichen, würdigen Glanzes, im Dienst und zu Ehren der Kunst begangen, von ihm, für ihn bereitet; aber auch Tage höchster künstlerischer Thätigkeit, stillen, geräuschlosen Schaffens. Die Musen kehrten in ihm ein, fanden Pflege, Cultus, heimische Stätte. Künstler, Gelehrte, Kunstkenner und Kunstfreunde vom In- und Auslande, aus allen Regionen — wie Viele derselben barg dieses Haus im Laufe der Zeit! Alle Zweige der Kunst, der Wissenschaft waren vertreten durch Männer von Bedeutung und Ruhm; Namen guten, hellen Klanges stehen in seinen Gedenktafeln. Und dann, wie mancher Andere, der sich schüchtern, anfangs oft hoffnungslos nahete, den Meister, wenn auch nur flüchtig zu schauen, vielleicht zu hören, fand die liebevollste Freundlichkeit in ihm verkörpert, einen alle Erwartung übersteigenden Empfang. Wie ist von diesem Hause aus dem Streben angehender Künstler Unterstützung, Aufmunterung, Förderung, werkthätige Theilnahme geworden! Welche vielfachen, weitgreifenden Fäden regsten geistigen Rapports nach Außen und von Außen gingen von ihm aus und mündeten in ihm ein! Keine beachtenswerthe Erscheinung im Bereiche der Kunst und des geistigen Lebens überhaupt blieb ihm fremd und fern. Und welch ächtes Heiligthum war der musikalischen Kunst in ihm bereitet! Das Virtuosenthum der Oeffentlichkeit mit seinem Schimmer und Geräusch hatte Liszt schon längst abgestreift. Es machte einem anderen Wirken Platz, einem stilleren, innerlicheren, aber sinnigeren und vertiefteren. In diesen Räumen erklangen vor einem kleinen Kreise die Schöpfungen eines Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und so mancher anderen älteren und neueren Meister, von Liszt im Verein mit einer Elite der Weimarer Künstler (Joachim, Laub, Coßmann, Singer ꝛc.) und mancher auswärtigen Notabilität in einer Vollendung ausgeführt, wie sie nirgends so gehört worden. Hier trat die Größe des Künstlers Liszt mit einer der Welt vielleicht ungeahnten Bedeutung und Weihe hervor. Wer ihn da hörte, durfte mit Recht eines seltenen Glückes sich rühmen, von einem höchsten Genuß: dem der Erschließung des tiefsten und klarsten Verständnisses der Werke des Genius, sprechen, die hier mit unerreichter künstlerischer Ausprägung und Durchgeistigung ihre reinste Interpretation, die edelste Wiedergeburt fanden.

So war das geistige Leben und Weben seit Jahren bis noch vor Kurzem in diesem Hause, das jetzt — ein Bild des allgemeinen Wechsels und Wandels, der absterbenden Natur — kalt, verschlossen, still und vereinsamt da stand. Seine Vergangenheit ging an mir in frischen Zügen vorüber. Wer aber könnte sie erschöpfend, ja auch nur annähernd treu schildern? Vollständig entrollen und erfassen läßt sich ihr Gemälde nicht, wären auch seine Umrisse noch so fest und anschaulich, seine Farben noch so glänzend und klar. Noch Mancher wird die leere Stätte betrachten, ehe sie sich wieder zu neuem Leben öffnet.

Was Weimar — und nicht Weimar allein — Liszt in den oben angedeuteten Beziehungen verdankt, ergiebt sich ohne Commentar. Aber noch andere bedeutsame Verknüpfungspunkte zwischen den Namen Liszt und Weimar liegen zu Tage und bieten sich dar in der Summe tiefgreifender öffentlicher Wirksamkeit des Mannes für die Gesammtheit der Kunstzustände, unmittelbar des Ortes, mittelbar eines weiteren Bereiches.

Hatte schon vor zwei Decennien, bei seiner ersten flüchtigen Einkehr, der Künstler mit Weimar durch sein Fürstenhaus sich in Beziehung als Virtuos gesetzt, so knüpfte sich das Band bald darauf zu einem innigeren und festeren. Im Jahre 1844 war Liszt zu bleibendem Einfluß gewonnen. Er begann von da seine Wirksamkeit als Capellmeister zu entfalten. Mit Beethoven's C moll-Symphonie — einer unvergeßlichen Darbietung — führte er sich in dieser Eigenschaft und sofort als Meister auf diesem Felde ein und ließ eine Reihe weiterer Gaben in der Sphäre der Instrumentalmusik folgen, deren jede, durch ihn und sein Orchester zum organischen Charakterbilde ausgeprägt, neuen Zuwachs wie an Frische, Wärme, Kraft, Rundung und Feinheit der Darstellung, so, in innigster Wechselwirkung, an ächtem Kunstgenuß brachte, neue Blicke in die Tiefe und Größe der symphonischen Welt eröffnete, mit dem fortschreitenden Verständniß des Gegebenen die Veredlung des Geschmacks bei Ausführenden und Hörern immer höher hob, dort das künstlerische Bewußtsein und die Leistungsfähigkeit, hier den Sinn und die Empfänglichkeit für das Große und Schöne stärkend, einen bemerkbaren außerordentlichen Umschwung auf jenem Gebiete hervorrufend. Es war kein Flackerfeuer, das sich entzündete, um schnell wieder in sich zusammenzubrechen, kein hohler in Entnüchterung umschlagender Enthusiasmus, der sich kund gab; es war eine von der Fackel der Kunst entzündete und genährte reine Flamme, ein bleibender, nachhaltiger und fortwirkender Gewinn durch die Kunst, für die Kunst in ihrem Wesen und Einfluß. Die erste Vorführung der neunten Symphonie Beethoven's (zu Goethe's hundertjähriger Gedächtnißfeier), mit ihr den Einblick in ein unermeßlich weites Reich der Kunst verdanken wir ihm, wie wir ihm auch neben all Diesem die Vorführung einer Auswahl aus seinen eigenen großen symphonischen Dichtungen und einer Anzahl der neueren symphonischen Werke von Hector Berlioz danken.

In dem sinnigen, nicht minder reichen Gebiete der Kammermusik, das dem größeren Publicum erst seit verhältnißmäßig kurzer Zeit erschlossen worden, erscheint Liszt ebenfalls als die anregende, belebende künstlerische Macht. Erst unter seinen Auspicien trat dieser Zweig, durch Vorführung der gediegensten Werke der Meister Haydn, Mozart, Beetho-

ven, Schubert, Spohr, Onslow, Mendelssohn und mancher nachstrebenden jüngeren Kraft, in den Kreis der immer weiter sich entfaltenden musikalischen Kunstwelt als vollberechtigter Mitfactor.

Der Gewinn von Künstlern ersten Ranges war Liszt's Werk. Joachim, Laub, Coßmann, Edmund Singer wirkten im Geiste des Meisters selbständig wie als Theile des orchestralen Tonkörpers, der mit ihnen voran die höchsten Aufgaben unter Liszt's Führung löste.

Mit derselben frischen Triebkraft, mit demselben erhöheten Pulsschlage durchdrang und beseelte Liszt den bedeutendsten Zweig des musikalischen Lebens: die Oper. Mit ihr an der Spitze erhob sich die Gesammtheit der Weimarer musikalischen Zustände bald zu einer solchen Höhe, daß Weimar der Ausgangs- und Mittelpunct eines neuen, eingreifenden Kunstlebens zu werden versprach. Es war der Beweis angetreten und geführt, was eine schöpferische, energische Kraft, eine geistige Größe selbst bei verhältnißmäßig beschränkten äußeren Mitteln zu schaffen, wie anregend, befruchtend und gestaltend sie zu wirken vermöge. Die Blicke Deutschlands richteten sich damals mit erhöhetem Interesse wiederum auf Weimar, das in richtiger Erfassung neuer Strömungen thatsächlich zu zeigen begann, daß sein Kunstleben nicht still stehe, daß es der ruhmvollen Vergangenheit eine frische Gegenwart anzureihen wisse. In der Geschichte nicht nur der Weimarer musikalischen Kunst, der deutschen Kunst überhaupt nimmt jene Epoche eine hervorragende Stelle ein. Von Weimar vornehmlich ging jene Bewegung in der dramatisch-musikalischen Welt aus, welche — wie verdächtigt, angefeindet, mißkannt oder unterschätzt auch im Entstehen und Fortschreiten — ihre Kreise immer weiterzieht. Die Werke Richard Wagner's fanden in dem kleinen Weimar die erste volle geistige Pflege im Sinne ihres Urhebers durch Liszt's beseelende Anregung, thatkräftigen Willen, edle, auf tiefstem Verständniß ruhende Begeisterung, im Verein mit einem Orchester, das er zum lebendigsten organischen Tonkörper in kurzer Zeit emporzubilden gewußt; mit ausführenden dramatischen Künstlern, welche in hingebender Liebe sich der neuen Aufgabe zuwandten, sie erkannten, begriffen und lösten; unter der Aegide eines Fürstenhauses, dem die Kunst so Vieles und Großes verdankt; umgeben von einem Publicum, das die ihm durch Kunstwerk und Künstler gewordene Einwirkung mitwirkend zu erwiedern, das seine rege Empfänglichkeit zu bethätigen wußte. So konnte und durfte Wagner dort, in dem Vorworte an seine Freunde zu den drei Operndichtungen: „Der fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin", unter dem Collectivnamen „Weimar" seine geistige heimische Stätte, den Inbegriff eines reichen Wirkens für seine höchsten Kunstzwecke mit Recht und mit Freude bezeichnen.

Aber das ganze Feld der Oper gewann mit Liszt's Eintritt in dasselbe rasch an Ergiebigkeit, an Gedeihen, an Bedeutung. Denn ihm war einseitiges Verharren, ausschließliche Förderung und Begünstigung fremd. Eine Auswahl der tüchtigsten und gediegensten Werke aus dem Gesammtbereiche der musikalischen Dramatik sahen wir unter seinen Händen die Bühne beschreiten, neben den Schöpfungen der Koryphäen älterer Zeit, einer berechtigten Vergangenheit und denjenigen eines Wagner, Schumann, Berlioz ꝛc. Werke jüngerer Talente vorführen, somit das Streben angehender Kunstjünger unterstützen, ermuthigen, überhaupt die neuere Zeit mit ihren frischen Regungen, Keimen, Blüthen und Früchten den besten Gaben der Vergangenheit beigesellen, die Energie, die Sicherheit, den Schwung seiner Leitung alle Mitwirkenden immer freudiger durchdringen, dem Hörer und Beschauer neue Gesichtskreise für Prüfung, Verständniß, Empfänglichkeit und Genuß eröffnen. Eine Fülle künstlerischer Lebenskraft trat allmälig hervor zu immer weiterer productiver und receptiver Verwerthung. Allem Chablonenhaften, blos Formalen des durch ihn mit überwundenen sogenannten alten Capellmeisterthums abgeneigt, setzte er ihm thatsächlich die Wahrheit, daß nur der Geist frei mache, daß nur ein schöpferischer Geist im Sinne des Genius nachschaffen könne, und die ernste Bethätigung des Goethe'schen Satzes entgegen, daß man dem Publicum keine größere Achtung beweise, als wenn man es nicht wie Pöbel behandelt.

Voll freudiger und feuriger Hingebung an seine großen Zwecke, seine Ziele fest im Auge, unermüdlich im Anregen, Fördern, Fortbilden, Neugestalten, geliebt und verehrt von Künstlern und Freunden, gewürdigt von dem Publicum, entfaltete und verwerthete Liszt so in immer wachsendem Umfange den Reichthum und Gehalt seiner eigenen schaffenden Kräfte, befruchtete er so das Feld seiner bewundernswürdigen Thätigkeit nach allen Seiten des musikalischen Kunstlebens hin zu erhöheter Ergiebigkeit, durchdrang es mit frischer Werdelust in viel verheißenden und gewährenden Anfängen. Ein Kreis jüngerer und reiferer Talente schaarte sich um ihn, regsam, thätig, ernst strebend nach dem Vorbilde des Meisters, der sich selbst die ächte Jugend zu bewahren und sie Allem, was ihn umgab, mitzutheilen wußte durch den Hauch der Poesie, der mit ewig frischem Gehalt durchdringt und erfüllt, was er auch berühre. Und wenn wir Liszt nach Innen und Außen rastlos, uneigennützig, begeistert und besonnen wirken sehen, sei es durch Anregung und Fortbildung einer großen Idee (ich erinnere unter Anderem an die jetzt wieder hervortretende Goethe-Stiftung), sei es durch Darbietung der Werke des Genius und des Talents, sei es durch Unterstützung und Leitung strebender Kräfte — überall ist es die hingebende Liebe, die wahre Humanität, die unbeirrte Gesinnungs- und Ueberzeugungstreue, die sein Handeln, sein Schaffen, sein ganzes Wesen durchdringt und bestimmt. Und daneben: welche Bescheidenheit bei allem edeln, künstlerischen, männlich-würdigen Stolze! Der wahren Größe gerecht zu werden und ihr zu huldigen durch Wort und That, darin lag und liegt ein guter Theil seines Denkens, Strebens und Wirkens. Wir sehen es — so manches Anderen zu geschweigen — an Dem, was er für Beethoven, Schubert, Wagner ꝛc. empfand und künstlerisch that. „Wagner" — äußerte er einmal — „ist ein Repräsentant der Kunst; wir Anderen sind nur ihre Jünger!"

Der concret ausgeführte und verwirklichte Gedanke: Kunst und Leben immer nachhaltiger zu versöhnen, die Schranken gründlich zu durchbrechen, die im Laufe der Zeit der überlieferte, mehr oder weniger erstarrte und lebenerstarrende Formalismus, die eingewohnte bequeme Herkömmlichkeit zwischen Form und Gehalt in dem lebensvollsten und reichsten Geschwistergebiete — dem der Musik und Poesie — gezogen hatten; die Einseitigkeit, die Halbheit, die Flachheit, das dürre Doctrinäre, das Ordinäre und den Indifferentismus zu bekämpfen und zu beseitigen; den auch in dieser Sphäre gelockerten Grundfaden des Kunstwerkes: gegenseitige Durchdringung, organische Ineinsbildung des Idealismus und Realismus, des Geistigen und Sinnlichen zu festigen; der Kunst aus dem Leben, dem Leben aus der Kunst neue Quellen zu eröffnen und zuzuführen — dieser Gedanke war ein leitender und maßgebender, der Canon auch für Liszt's Wollen und Schaffen. In der befruchtenden, productiven, gleichzeitig zu eigenen dich-

terischen Schöpfungen sich condensirenden Ausbildung desselben lag der Kern und die Summe seiner Thätigkeit, zunächst für Weimar und mittelbar, in höherer Absicht, für weitere Kreise.

Da — mehrere Jahre sind seitdem verflossen — trat das Vielen Unerwartete ein: Liszt zog sich von der Leitung aller öffentlichen Darbietungen zurück. Die tieferen Motive dieses Entschlusses zu erforschen und zu beleuchten, vermöchte nur der in die Verhältnisse Eingeweihte. Wie groß dieser Verlust, zeigte sich bald. Es war eben nicht der Meister, der weiter wirkte und gestaltete. Joachim's, Laub's Verluste, zu denen sich vor Kurzem der Abgang Singer's gesellte, waren erheblich genug. Der schwerste sollte Weimar treffen, die Spitze war abgebrochen. Im Interesse der Kunst „Musik", zu deren eigenster Mission es gehört, die Schwesterkünste enger an einander zu führen, auf daß die Kunst, getragen und gehoben durch dieses große verbindende, weibliche Element — „die Erweckerin der Eintracht, der gegenseitigen Liebe und Einstimmigkeit, die Wissenschaft der Liebe", wie Platon die Musik nennt — gedeihlich und einheitlich wirke fort und fort, wie sie ihren Aufschwung genommen, — in solchem Interesse bleibt somit viel zu thun.

Liszt's jetzige Entfernung von Weimar wird, glauben wir zuversichtlich, nur eine momentane sein. Daß er jene Spitze wieder in sich zusammenfasse, die Leitung der musikalischen Zustände in seine Hand wieder nehme, — möge diese Hoffnung nicht in das Traumgebiet gehören! Man wird sich vielleicht zu begnügen haben, ihn stiller, nach anderer Seite hin wirken zu sehen und sich der Hoffnung hingeben müssen, daß, um das musikalische Leben Weimars in den durch Liszt betretenen Bahnen zu erhalten, die Gewinnung einer künstlerischen Kraft ersten Ranges gelingen werde. Denn es handelt sich nicht blos um specifisch-örtliche Interessen, es handelt sich um weitere, größere Gesichtspuncte. Wie nach dem Dichter „ein edler Mensch edle Menschen anzieht und sie festzuhalten weiß", wie er selbst „einem engeren Kreise nicht seine Bildung danken kann", so erscheint — Franz Liszt ist dessen Zeuge — das Wirken eines bedeutenden Mannes im Dienste der Kunst nicht an die Scholle, nicht an Raum und Augenblick gebunden; es erstreckt sich darüber hinaus, in die Welt hinein, als Frucht höherer Absichten. Und wenn, „was gelten soll zu wirken und zu dienen hat", so ist jener Dienst der schönsten, geltungsreichsten und lohnendsten einer.

Als ich dies Alles, im Rückblick und Hinausblick, da oben auf der Höhe der „Altenburg" still an mir vorübergehen ließ, gemahnte es mich, daß der heutige Herbsttag den beziehungsvollen, gewichtigen Abschnitt eines halben Jahrhunderts für ein Menschen- und Künstlerleben bezeichne, dem ein Gedächtniß wol ziemt. Es ist der zweiundzwanzigste October, der alle jene Erinnerungen in mir erweckte, — der Tag, an welchem vor funfzig Jahren Franz Liszt geboren wurde. Möge dieses kleine Gedenkblatt meine, nein — ich sage gewiß nicht zu viel — unser Aller Glückwünsche hin zu ihm in die weite Ferne tragen!

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Am 29. October eröffnete der Musikverein Euterpe im Hauptsaale der Buchhändlerbörse mit seinem ersten Concert den angekündigten Cyclus musikalischer Aufführungen, die sich in dieser Saison auf elf Abende in der Weise vertheilen, daß acht Concerte der Aufführung von Orchesterwerken, die übrigen drei der Kammermusik gewidmet werden. Die in diesem Blatte mehrfach erfolgten Mittheilungen, den Musikverein Euterpe betreffend, entheben Referenten einer detaillirten Darlegung der Organisation des Vereins und seiner musikalisch künstlerischen Bestrebungen, die — um es nochmals nur flüchtig zu erwähnen — dahin zielen, neben dem anerkannten Alten auch den bedeutsameren musikalischen Erscheinungen der neuesten Zeit Berücksichtigung angedeihen zu lassen, um so durch unbefangene, vorurtheilsfreie Auswahl und gleichmäßige Berücksichtigung alles Beachtenswerthen allen Epochen und auch der lange vernachlässigten Gegenwart gerecht zu werden. Jeder unbefangene, aufrichtige Freund der Kunst muß solchen Bestrebungen freudige Zustimmung ertheilen, und in der That beweist denn auch die rührige, fördernde Theilnahme des Publicums, wie sehr die Mehrzahl unserer Kunstverehrer — trotz der Gegenagitation und Intoleranz Einzelner — mit solchen Principien einverstanden sei. Im Bunde mit diesen Bestrebungen und Grundsätzen steht als nächste nothwendige Folge die Anfertigung der Concertprogramme, deren Gestaltung nicht die Würfel des Zufalls, oder Concessionen an das Publicum, oder anderweite Convenienzrücksichten bestimmen, sondern durch bewußte Auswahl nach ästhetisch-kunstgeschichtlichen Rücksichten bewirkt wird. Auch das heutige Programm gewährte trotz seiner anscheinend heterogenen Physiognomie einen harmonischen Eindruck. Dasselbe brachte an Instrumentalwerken: Symphonie G moll von Mozart, Ouverture „Die Fingalshöhle" von Mendelssohn und Ouverture zur Oper „Der fliegende Holländer" von Rich. Wagner; an Gesangs-Solovorträgen Scene und Arie der Dejanira aus dem Oratorium „Herakles" von Händel und zwei persische Lieder mit Pianofortebegleitung von A. Rubinstein, vorgetragen von Frl. Laura Lessiak; für Pianoforte Concert (Op. 11, E moll) von F. Chopin, Notturno (Op. 27, Des dur) von demselben, und Tarantelle (di bravura) d'après la Muette de Portici von F. Liszt, vorgetragen von Frau v. Bronsart geb. Starck. — Das Orchester, wie voriges Jahr unter der intelligenten Leitung des Hrn. v. Bronsart, leistete durchaus Anerkennenswerthes, theilweise Vorzügliches und brachte bis auf wenige befangene und unsichere Einsätze der Bläser namentlich Mozart's gemüthlich-schwungvolle Symphonie und Mendelssohn's poetisch-charakteristische Ouverture in beifallswürdiger Weise zu Gehör. Die Ausführung der Wagner'schen Ouverture zeugte von sorgfältigem Studium und würde bei vollständigerer Beherrschung des Materials eine das Interesse fesselndere Wirkung gehabt haben. Frl. Lessiak, als Concertsängerin eine stets gern gesehene Erscheinung, vereinigt mit einem außergewöhnlich klang- und umfangreichen, tüchtig geschulten Stimmmaterial verständnißvollen und dramatisch animirten Vortrag. Leider wurden ihre Leistungen in diesem Concerte durch plötzlich eingetretene Heiserkeit beeinträchtigt, so daß die Sängerin nicht im Stande war, die Liedervorträge zu beendigen. Das Publicum nahm in einsichtsvoller Würdigung unabänderlicher Umstände den guten Willen für die That und dankte durch laute Beifallsäußerungen. Den eigentlichen Glanzpunct des Abends bildeten die Pianofortevorträge der Frau v. Bronsart, welche vom Publicum mit lautem Applaus sowol begrüßt, als auch nach jedem ihrer Vorträge belohnt wurde. Höchst entwickelte Technik, ein tonvoll-markiger Anschlag, eleganter Vortrag, perlendes Passagenspiel, vollständige Beherrschung des Tonwerkes und durchgeistete Reproduction kennzeichnen das meisterhafte Spiel dieser Künstlerin, das jeglichen Tadel verstummen macht und nur freudiger Bewunderung Raum läßt. Wir fanden, daß sie seit Jahresfrist in ihrer künstlerischen Entwickelung, besonders nach Seiten der geistigen Vertiefung, wesentlich gewonnen hat. Wenn wir ihre Leistungen als solche ersten Ranges registriren, so haben wir unserem Referate Nichts weiter hinzuzufügen, als der Künstlerin unsern Dank für so reichen Genuß auszudrücken. Bemerkt sei schließlich noch, daß Frau v. Bronsart sich eines Blüthner'schen Instrumentes bediente, das durch

ausgiebigen, großen Ton, der sich willig in alle Nuancen fügte, als zum Concertgebrauch ganz besonders geschickt sich erwies, und daß das Concertdirectorium im Arrangement des Orchesterraumes eine Veränderung vorgenommen hatte, die in Bezug auf Klangwirkung eine ganz wesentliche genannt werden kann und Beweis dafür giebt, wie dasselbe bemüht ist, auch in anscheinenden Geringfügigkeiten für Hebung des Instituts Sorge zu tragen.

Leipzig. Das fünfte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 31. October brachte eine Aufführung des Händel'schen „Josua" nach der Bearbeitung von J. Rietz, die Soli gesungen von Frl. Enequist-Biondini, Frl. Lessiak, den HH. Otto und Sabbath, königl. Domsängern aus Berlin und Hrn. Wiedemann aus Leipzig. Dem in den letzten Jahren um sich greifenden Schlendrian in der Zusammenstellung der Concertprogramme unseres Gewandhauses gegenüber, macht sich, wie es scheint, in dieser Saison ein erfreuliches Streben nach Besserem geltend. Jedes der beiden vorigen Concerte brachte eine Novität, das gegenwärtige endlich einmal ein ganzes Werk, während früher nur zu häufig immer Bruchstücke gegeben wurden. Auch über die Ausführung ist nach mehreren Seiten hin Gutes zu sagen. Dies gilt insbesondere von den Chören, die sorgfältiger studirt erschienen, als wir seit längerer Zeit gewohnt waren. Im Orchester fielen ein paar kleine Versehen vor. Von den Solisten sind zunächst Hr. Sabbath und Frl. Lessiak als diejenigen zu nennen, die ihrer Aufgabe vorzugsweise entsprachen. Am wenigsten genügte Frl. Enequist-Biondini, die bei ihrer mangelhaften Gesangsbildung selbst sehr mäßige Ansprüche kaum befriedigen kann. Das Werk selbst in der vorliegenden Bearbeitung nahm eine zweistündige Dauer in Anspruch. Das ist jedenfalls das rechte Maß und ein Darüberhinaus in unserer Zeit unter allen Umständen von Uebel.

Wien, 3. November. Schubert's „Häuslicher Krieg" ist — nach langem Harren und eben so langem Hin- und Herreden — endlich über die Bretter des Kärnthnerthor-Theaters gegangen. Man hat diesem 1819 entstandenen Singspiele den ursprünglichen, damals wegen Censurbedenken geänderten Titel: „Die Verschworenen" nun wiedergegeben. Was die musikalische Seite des Werkchens betrifft, so habe ich darüber in Nr. 13 des vorigen Bandes dieser Zeitschrift schon gesprochen, und zwar bei Gelegenheit seiner Aufführung durch den Herbeck'schen „Singverein". Der Umstand, daß diese Operette nun in veränderter oder vielmehr in der vom Dichter und Componisten ursprünglich verlangten Gestalt recht eigentlich in Scene gegangen, ändert so viel wie Nichts an meinem damals gefällten Urtheile. Der Text, ob vollständig oder bruchstückweise vorgeführt, ob also mit oder ohne Musik, mit oder ohne gesprochene Prosa dargeboten, bleibt eben Prosa, hohle, geistlose, dürre Mache. Die Musik enthält, da wie dort gegeben, bei vielem flüchtig Hingeworfenen, Flachen, Ausgelebten, ich möchte beinahe sagen österreichisch Provinciellen, auch manche, ja sogar viele jener bei Schubert selbstverständlichen Geistesblitze, die mit zum Schönsten zählen, was dieser reich bedachte Genius, diese durch und durch musikvolle Seele je gesungen. Ich habe diese Goldkörner an angeführter Stelle bereits erwähnt. Anders lautet die Erledigung der Frage: wie es denn um die im engsten Sinne theatralische Wirkung dieser Castelli-Schubert'schen Mache bestellt sei? Ich sage hier wolbedacht: theatralisch im Unterschiede vom eigentlich dramatischen Gehalte dieses Opus, welch letzteren ich in allen Richtungen für entschieden Null und nichtig erkläre. In Hinsicht auf sogenannte bühnliche Wirkung ist nun ganz entschieden zu Gunsten dieser Operette abzusprechen. Sie enthält textlich und musikalisch viel Klappendes. Der allerdings geistig unergiebige Stoff ist geschickt exponirt, verwickelt und entpuppt. Die Geschichte fließt gut fort, ermattet und stockt nirgends, sie amüsirt — im ächten Sinne dieses Fremdwortes — vom Anfange bis zum Schlusse. Selbst auf sentimentalem Boden bleibt sie frisch und im herkömmlichen Sinne spannend. Bei gut in einander greifendem Singen, Spielen und Sprechen ist der Erfolg dieser „Verschworenen" vollkommen gesichert. Diese Bedingung wurde nun bei hiesiger Aufführung nicht im ganzen Umfange erfüllt. Trotzdem war der Sieg dieser Pseudo-Novität vollständig und, wie die seither häufigen Wiederholungen derselben bewiesen, ziemlich nachhaltig. Die Art hiesiger Wiedergabe der „Verschworenen" hat uns aufs Neue über die trostlose Armuth unserer Opernbühne an Kräften für die eigentliche Spieloper belehrt. Dies Mal konnte nur der für alle Art dramatisch-musikalischen Gestaltens reichbegabte Mayerhofer (Graf Heribert von Lüdenstein) vollständig befriedigen. — Ein dem ähnliches, im Ganzen trauriges Resultat hat die zum Theil neu besetzte Vorstellung des Mozart'schen „Figaro" am 26. October ergeben. Wenn ich den wahrhaft ergötzlichen Bartolo unseres Hölzl, den wenigstens sprachlich gut betonten, obgleich sanglich sehr verkünstelten Almaviva des Hrn. Beck abrechne, so wußten alle übrigen Vertreter der Männerrollen nur steife, eingelernte, lebens- und geistlose Typen bei gänzlich verwahrloster Wortaussprache uns zu bieten. Ganz besonders gilt dies von Draxler's Figaro. Neu war wenigstens mir die Susanne der Frau Dustmann und die Gräfin der Frau Ellinger. Erstere Leistung war ein Charaktergemälde reizendster und eine musikalische Declamation treuester und geistvollster Art. Die Ellinger accentuirt zwar musikalisch richtig, weiß aber ihrer Rolle Nichts abzugewinnen und verwechselt im Spiele gräflichen Anstand mit steifer Haltung und Geberde, im Singen Würde und Seelengröße mit Kälte. — Morini, der in einem meiner letzten Correspondenzberichte angekündigte — hoffentlich nur zeitweilige — Ersatzmann für Ander, ist endlich am vorgestrigen Abende zum ersten Male als Arnold im „Wilhelm Tell" auf unserer Hofopernbühne aufgetreten. Der Gast bringt vieles Empfehlenswerthe zum musikalisch-dramatischen Darsteller mit; vor Allem eine namentlich in der Mittellage klangvolle, in der Höhe freilich vor der Hand etwas gepreßte, einigermaßen scheppernde Stimme. Hierzu tritt eine Gesangsart, die, wenngleich entschieden auf nichtdeutschem Boden gereift und entwickelt, dennoch den allbekannten Unarten des singenden Westens und Südens schon jetzt sehr geschickt auszuweichen, daher immer sangesgerecht, maßhaltend und gut-musikalisch zu betonen versteht. Eine dritte, sehr anerkennenswerthe Mitgift ist Hrn. Morini's empfehlendes Aeußere und gewandtes, ausdrucksrichtiges Mienen- und Geberdenspiel. Endlich ist es dem Fleiße dieses Sängers zu großem Lobe anzurechnen, daß er das deutsche Idiom sich bis jetzt in dem Grade eigen gemacht, um jedem Worte sein gutes Recht zu gönnen. Sein Deutsch klingt eher zu weich, als zu hart, eher ängstlich klar und bis auf das Betonen der einzelnen Sylben ausgearbeitet, als — wie sonst bei fremdländischen Sängern üblich — verwischt und verschwommen. Kurz, mit Hrn. Morini wäre ein guter Wurf gethan. — Unsere Concertsaison hat schon einige Signale ihres Herannahens gegeben, und zwar in zwei Componistenconcerten. Hr. Stiehl aus Petersburg ließ ein Trio, eine Clavier- und Violoncellsonate und ein Clavierquartett eigener Arbeit vor geladenen Zuhörern vernehmen. Er hat in diesen Werken eine gute, fließende Mache nach Mendelssohn-Gade'schem Recepte, nebstbei ein nettes, wenn gleich markloses Clavierspiel, endlich aber auch gezeigt, wie schwer es sei, zu zwei oder drei ziemlich gelungenen Kammermusiksätzen einen wirksamen Schluß zu erfinden. Seine Finales sind nur Tongeschwätz, während seine ersten Stücke, seine getragenen und scherzhaft bewegten Mittelsätze so manchen hübschen Gedanken in entsprechender Einkleidung bringen. — Hr. Adolf Müller, ein sehr junger, hier lebender Componist, hat sechs Zwischenactsmusiken verschiedener Färbung geschrieben und gleichfalls vor Geladenen hören lassen. Sehr mannigfaltig und scharf treffend im Gefühlausdrucke, sind diese Zwischenactsmusiken vom besten Geiste neudeutscher Kunst durchweht, ohne irgend wie unbeholfen-epigonenhaft zu klingen. Im Gegentheile zeigen diese Arbeiten ebenso viel Jugendfeuer als Meisterschaft. S.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Hr. Friedrich Smetana, bisher Musikdirector zu Gothenburg in Schweden und wegen seines dortigen verdienstvollen Wirkens auch mehrfach in diesen Blättern mit Auszeichnung genannt, verweilte kürzlich einige Tage in Leipzig, und lernten wir ihn in mehreren Privatcirkeln als begabten Componisten und trefflichen Clavierspieler kennen. Hr. Smetana hat seit einiger Zeit seine Stellung in Gothenburg aufgegeben und sich wieder in seiner Vaterstadt Prag niedergelassen. Von Leipzig aus trat er eine Concertreise nach Holland an.

H. v. Bülow's erste Soirée am 10. d. Mts. bringt folgendes Programm: D moll-Suite von Händel, F dur-Sonate von Mozart, E dur-Sonate von Beethoven, Schubert's Ave Maria und Paganini's Variationen übertragen von Liszt, Carnevalstück von Ehlert, Romanze und Fughette aus den „Frühlingsboten" von Raff, Festspiel und Brautlied aus „Lohengrin" übertragen von Liszt.

Sgra. Artôt veranstaltete vor ihrer Abreise von Prag im Neustädtertheater eine Abschiedssoirée bei gedrückt vollem Hause unter stürmischem Beifall und Blumen- und Gedichteregen.

Mortier de Fontaine wird einer Aufforderung von „höchster Stelle" Folge leisten und sich in München niederlassen.

Mlle. Caroline Ferni, die nebst ihrer Schwester ebenso plötzlich als ohne ihr Verdienst bekannt gewordene Violinistin, will ihrem Instrumente Adieu sagen und sich der Bühne widmen. Wenn ihr Debut als Sängerin ebenso geschickt in Scene gesetzt wird, als ihre ersten

Gastrollen im Concertsaal, so können ihr bei unseren jetzigen Theaterverhältnissen Glück und Erfolg nicht fehlen.

Neue und neueinstudirte Opern. Die Vorstellung des „Fliegenden Holländers“ im Wiener Hofoperntheater am 29. October gestaltete sich in Folge der dem Componisten zu Theil gewordenen Ovationen zu einer gleichsam improvisirten Festlichkeit. Nach der Vorstellung erhielt Wagner einen Lorbeerkranz zugesendet.

Rubinstein's „Kinder der Haide“ sind von der Berliner Hofopern-Intendanz definitiv angenommen worden und sollen im Laufe des Winters noch in Scene gesetzt werden.

Am 21. October fand die erste Aufführung von Gluck's „Alceste“ in der Großen Oper zu Paris statt. Sie wurde bereits zu verschiedenen Malen wiederholt, und wird die Haltung des Publicums als eine sehr anständige bezeichnet.

Das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater zu Berlin bringt demnächst „Das Gespenst“, komische Oper von Adolf L'Arronge in Cöln, zur Aufführung.

In Brüssel wurde Gounod's „Faust“ neueinstudirt gegeben und mit erhöheter Theilnahme aufgenommen.

Musikalische Novitäten. Bote & Bock in Berlin zeigen das nahe bevorstehende Erscheinen einer Illustration der Walzerarie im Gounod'schen „Faust“ für Pianoforte von Liszt an.

Literarische Notizen. Henry L. Chorley, der bekannte Londoner Musikgelehrte und Mitredacteur des „Athenäum“ läßt bei Bentley 25 years musical recollections (25 Jahre musikalischer Erinnerungen) in zwei Bänden erscheinen; Chorley hielt sich auch zu verschiedenen Malen in Frankreich und Deutschland auf, wo er unter Anderen Mendelssohn's Bekanntschaft machte.

Todesfälle. Am 3. d. Mts. starb in Leipzig Hr. Friedrich Wilhelm Whistling, Besitzer der am hiesigen Orte unter der Firma „F. Whistling“ bestehenden Musikalienverlagshandlung, 53 Jahre alt.

Vermischtes.

Nr. 42 und 43 der „Neuen Berliner Musikzeitung“ enthalten einen beherzigenswerthen Artikel aus der Feder unseres Mitarbeiters Th. Rode „Materialien und Entwurf zur Gründung einer Militairmusik-Schule (Akademie) in Preußen.“ Er beweist die Nothwendigkeit, eine Militairmusik-Schule zu errichten, ohne welche das Institut der Hautboistencorps seinem baldigen Untergange entgegenschreitet, fordert, daß diese Akademie der theoretischen wie praktischen Seite in gleichem Maße gerecht werde, und erklärt, daß durch Auflösung der Musikschulen der Militairwaisenhäuser zu Potsdam und Annaburg, welche ihren Zweck nicht erfüllen, die nöthigen Fonds gewonnen werden. Auch mit Rode's Vorschlägen, die Organisirung dieser Militairmusik-Schule betreffend, können wir uns meistentheils einverstanden erklären.

Vor einiger Zeit ist bei Gustav Heinze in Leipzig eine Photographie Robert Schumann's nach der Zeichnung von A. Menzel erschienen; es ist diese das zehnte im Buchhandel veröffentlichte Portrait Schumann's.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von B. Schott's Söhnen in Mainz.

Leipzig, den 15. November 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 21.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Geschäftsberichte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

In directem Anschluß an die in den früheren Nummern (11.—16. und 19. und 20. d. Bds.) veröffentlichten Mittheilungen, beginnen wir nunmehr, den Mitgliedern des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" über die fernere Thätigkeit des erwählten Ausschusses Bericht zu erstatten, und werden hiermit von Zeit zu Zeit nach Erforderniß fortfahren.

Als Nachtrag zu den in Nr. 11 d. Bds. veröffentlichten Protokollen der Verhandlungen vom 5.—7. August sind zunächst folgende eingegangene Berichtigungen zu erwähnen:

Pag. 85, Spalte 2, Zeile 21 von oben muß es heißen: „Da Niemand das Wort verlangte, beantragte Felix Dräseke" ꝛc.

Pag. 87, Spalte 1, Zeile 12 von oben ist zu lesen: „Ferner wurde, auf Antrag des Oberlehrer Hoffmann aus Glauchau, von der Versammlung für angemessen erachtet" ꝛc.

Es ist ferner bemerkt worden, daß die den einzelnen Beschlüssen vorausgehenden Debatten nicht vollständig genug wiedergegeben, sogar nicht alle dabei betheiligt gewesenen Namen in den Protokollen erwähnt seien. Unter Anderem wurde eine ausführliche Darstellung der energischen Debatte unter Betheiligung des Hrn. Oberlehrer Hoffmann vermißt, welche sich entspann über die Zulässigkeit der Abgabe (namentlich an kleineren Orten) von einem Theil der Einnahme solcher Wohlthätigkeitsconcerte, welche unter Betheiligung von Vereinsmitgliedern stattfinden (vergl. Pag. 87, Spalte 2 oben). — Hierauf ist im Allgemeinen zu erwidern, daß eine wortgetreue und vollständige Wiedergabe aller Debatten weder in der Absicht des leitenden Ausschusses, noch in der technischen Möglichkeit der Protokollführer liegen konnte. Es hätte hierzu stenographischer Schreiber bedurft, deren Nothwendigkeit vorher allerdings erwogen, schließlich aber verneint wurde, da man mit Recht geltend machte, daß bei den betreffenden Verhandlungen hauptsächlich das Resultat, nicht aber in gleicher Weise der Weg wichtig sei, auf welchem man dazu gelangt sei.

In der Wiedergabe der Beschlüsse selbst ist aber bis jetzt noch kein Irrthum, keine Auslassung gerügt worden. Sollten jedoch einzelne Mitglieder Berichtigungen oder Nachträge zu geben haben, so werden sie hiermit ersucht, dieselben in nächster Zeit an den Unterzeichneten einzusenden.

Was speciell den oben bemerkten Fall — die Bestimmung über Betheiligung von Vereinsmitgliedern an Wohlthätigkeitsconcerten — betrifft, so ist diese Frage von solcher Wichtigkeit, daß sie allerdings einer späteren, nochmaligen Erörterung unterworfen werden muß. Gegenwärtig ist der erwählte Ausschuß verpflichtet, dem Versammlungsbeschlusse gemäß einen Paragraphen in die Statuten aufzunehmen. Jedoch sind schon jetzt motivirte Anträge von Ausschußmitgliedern auf Revision dieses Paragraphen eingegangen, so daß diese Frage bei der nächsten Versammlung jedenfalls nochmals auf die Tagesordnung zu bringen ist.

Wegen der Berechtigung zur Mitgliedschaft (Band 53, Pag. 92, Spalte 2) sind Zweifel erhoben worden, die wir nur aus einem Mißverstehen des betreffenden Paragraphen erklären können, weshalb wir denselben (nach der auf Pag. 92 d. Bds. in der Bekanntmachung enthaltenen Fassung) hier nochmals wiederholen:

„Zur Mitgliedschaft berechtigt sind: Alle Tonkünstler und Tonkünstlerinnen; musikalische Schriftsteller und Herausgeber von Zeitschriften, in deren Spalten der Musik eine regelmäßige Stelle eingeräumt ist; Vorsteher von Concertinstituten und Gesangvereinen; Theaterdirectoren; Musikalienhändler; Instrumentenmacher; Lehrer, welche ihr Beruf mit der Tonkunst in Verbindung bringt; Dilettanten, die in irgend einem Zweig der Tonkunst durch selbständige Leistungen sich hervorgethan haben, oder von einem musikverständigen Mitglied empfohlen sind."

Durch den letzten Zusatz ist jedem, sich für Musik überhaupt interessirenden Dilettanten der Eintritt in den Verein geöffnet. Denn bei wirklich vorhandenem musikalischen Interesse dürfte es wol Jedem möglich sein, die Bekannt-

schaft eines ihn einführenden Vereinsmitgliedes zu machen. Und wenn der Betreffende an einem Orte leben sollte, wo kein musikverständiges Vereinsmitglied ihm bekannt wäre, so bleibt ihm noch immer der Weg, sich direct an ein Vorstandsmitglied mit der Bitte um Einführung zu wenden, worauf jedes Vorstandsmitglied erforderlichen Falls zu näherer Erkundigung, respective unmittelbarer Anmeldung beim Centralvorstand gern bereit sein wird.

Ueber die definitive Constituirung des Vorstandes können wir bis jetzt Folgendes mittheilen. Von den bei der Versammlung vom 7. August gewählten 12 Vorstandsmitgliedern haben die Herren:

Brendel, v. Bronsart, v. Bülow, Gille, Köhler, v. Liszt, Pohl, Riedel, Stern, Wagner und Weitzmann

die Wahl angenommen, Hr. Prof. Lobe in Leipzig aber dankend abgelehnt, „da seine permanente Kränklichkeit und sein vorgerücktes Alter ihm nicht erlaubten, neue Verbindlichkeiten zu übernehmen, so sehr er sich auch durch die Wahl geehrt fühle."

Es mußte hierauf die nächste Aufgabe der Gewählten sein, sich entsprechend zu ergänzen, indem sie von der durch die Weimarer Tonkünstler-Versammlung ihr ertheilten Befugniß Gebrauch machten, sich nach eigener Wahl zu vervollständigen. Gleichzeitig mit der Constituirung des Gesammtvorstandes war auch die des engeren Ausschusses erforderlich, um einen geregelten Geschäftsgang baldmöglichst einhalten zu können. Unterdessen fungirten provisorisch Franz Brendel als Vorsitzender und Richard Pohl als Schriftführer, in welchen Eigenschaften Beide von den Tonkünstler-Versammlungen von 1859 gewählt worden waren.

Nach Cap. III, Art. 1 des Statutentwurfes sollte der Gesammtvorstand aus 24 Mitgliedern bestehen. H. v. Bülow brachte jedoch einen von mehreren Vorstandsmitgliedern unterstützten Antrag ein,

„daß die Vorstandsmitgliederzahl von 24 auf 25 zu erhöhen sei, welche Zahl, als ungerade, bei Abstimmungen den Vorzug verdiene."

Dieser Antrag konnte um so unbedenklicher zum Beschluß erhoben werden, als sich inzwischen, durch die von allen Vorstandsmitgliedern im Laufe des Monat September eingesandten Candidatenlisten, eine absolute Stimmenmehrheit für 14 neu zu wählende Vorstandsmitglieder herausgestellt hatte. Zum officiellen Abschluß der Wahlen trat im Monat October ein Ausschuß, bestehend aus den Herren: Brendel, v. Bronsart, Gille, Riedel und Pohl, in Leipzig zusammen.

Das vollständige Ergebniß ihrer Conferenzen können wir erst mittheilen, wenn von sämmtlichen der neu gewählten Herren eine definitive Antwort eingegangen sein wird. Jedoch hoffen wir, schon in nächster Woche diese Liste veröffentlichen zu können, indem wir zugleich hierdurch die betreffenden Herren um Beschleunigung ihrer Antwort an den Unterzeichneten ersuchen wollen.

Die Constituirung des engeren Ausschusses, welcher aus den von der Weimarer Tonkünstler-Versammlung gewählten Vorstandsmitgliedern gebildet wurde, konnte dagegen sofort vollendet werden. — Der engere Ausschuß besteht aus 9 Mitgliedern, nämlich aus den Herren:

Brendel, v. Bülow, Gille, Köhler, v. Liszt, Pohl, Riedel, Weitzmann, sowie aus dem einstimmig zum Vereins-Cassirer gewählten Hrn. C. F. Kahnt.

Dieser engere Ausschuß zerfällt vorläufig in zwei Sectionen, in eine geschäftsführende und eine musikalische, unter Vorbehalt der Errichtung von ferneren Sectionen, sobald bei größerer Ausbreitung des Vereins der erweiterte Geschäftsgang dies erforderlich macht.

In die geschäftsführende Section wurden gewählt die Herren:

Brendel, als Vorsitzender,
Riedel, als Stellvertreter,
Pohl, Schriftführer,
Gille, juristischer Beirath,
Kahnt, Cassirer.

Für die musikalische Section die Herren:

v. Liszt, als Referent,
Köhler,
Weitzmann,
Riedel und
v. Bülow.

Als Schriftführer hat Pohl bei beiden Sectionen zu fungiren; der Vorsitzende (respective stellvertretende Vorsitzende) des engeren Ausschusses ist auch zugleich Vorsitzender des Gesammtvorstandes.

Nach Beschluß der Weimarer Versammlung soll der Geschäftsmittelpunct des engeren Ausschusses, mithin des ganzen Vereins, in Leipzig sein. Da aber nur drei Mitglieder der geschäftsführenden Section in Leipzig wohnen (Brendel, Riedel und Kahnt), während der Schriftführer Pohl in Weimar, und das ihm beigeordnete (respective ihn stellvertretende) juristische Mitglied Gille in Jena seinen Wohnsitz hat, mußte zur Vereinfachung des Geschäftsganges die Uebereinkunft getroffen werden,

daß alle auf Vereinsangelegenheiten sich beziehenden Zuschriften und Zusendungen — sowol die geschäftlichen, als musikalischen — in allen Fällen, wo das Gegentheil von Seiten des Vorstandes nicht ausdrücklich bemerkt wird, bis auf Weiteres an den **Vorsitzenden** des Vereins, Dr. F. Brendel, nach **Leipzig** zu adressiren sind.

Diese Bestimmung gilt selbstverständlich auch für die neuen Anmeldungen zur Mitgliedschaft, welche so lange direct an den Vorsitzenden einzusenden sind, bis die Geschäftsthätigkeit des Gesammtvorstandes entsprechend organisirt ist. Indeß wird auch jetzt schon jedes Vorstandsmitglied gern bereit sein, zur Erleichterung des Verkehrs Anmeldungen anzunehmen und an den Vorsitzenden weiter zu befördern. Jeder Zeit ist aber wünschenswerth, daß diese Anmeldungen schriftlich, und zwar nicht mit anderen brieflichen Mittheilungen vermischt, sondern auf besonderen Zetteln von den Betreffenden eingereicht werden. Binnen Kurzem werden auch gedruckte Anmeldungsformulare durch die Vorstandsmitglieder zu beziehen sein.

Die Statuten sind nunmehr so weit vollendet, daß ihre Veröffentlichung in den nächsten Wochen zu erwarten steht. Auf Grundlage des Statutentwurfs in Nr. 11 des 53. Bds. und der in Nr. 11 des 55. Bds. veröffentlichten Protokolle der Tonkünstler-Versammlung, verfaßte Dr. Gille im Monat September einen revidirten Statutentwurf, welcher hierauf von der mit dieser Angelegenheit speciell betrauten Commission — bestehend aus Brendel, Gille und Pohl — bei den Conferenzen im Monat October zu Leipzig nochmals durchgearbeitet, und hierauf Dr. Gille zur endgültigen Redaction übergeben

wurde. Diese dreimalige Ueberarbeitung nahm, bei entsprechender Sorgfalt, um so mehr Zeit in Anspruch, als hierbei viele Puncte zur Sprache kommen mußten, welche durch die Tonkünstler-Versammlung der betreffenden Commission zur Entscheidung und Erledigung überlassen worden waren. Gegenwärtig circuliren die Statuten zu nochmaliger Begutachtung unter den Commissionsmitgliedern, worauf sie sofort in diesen Blättern veröffentlicht, und sodann im Separatabdruck erscheinen und an alle sich dafür Interessirenden — zunächst natürlich an die Vereinsmitglieder — vertheilt werden sollen.

Nach Veröffentlichung der Statuten kann erst die allgemeinere und ausgedehntere Wirksamkeit des Vorstandes, sowie des Vereins überhaupt beginnen. Zugleich wird uns dann Gelegenheit geboten sein, zu einzelnen Paragraphen Erläuterungen geben, an andere ausführlichere Bemerkungen anknüpfen zu können, wie wir denn überhaupt an dieser Stelle auch solche auf Vereinsangelegenheiten sich beziehende Fragen oder Zweifel Einzelner beantworten werden, von denen man voraussetzen darf, daß sie von allgemeinerem Interesse sind.

Weimar, 10. November 1861. Richard Pohl.

Einige Streiflichter auf die Kunst- und literarischen Zustände Wiens.

Seitdem die genialen Schöpfungen der Wagner'schen Muse am Wiener Hofoperntheater Eingang gefunden haben, wurde das Repertoire dieser Bühne alljährlich mit einer hier noch neuen Wagner'schen Oper bereichert. Zuerst wurde „Lohengrin", dann „Tannhäuser" und endlich vor einem Jahre „Der fliegende Holländer" mit sehr günstigem Erfolge aufgeführt. Es ist bekannt, daß Wagner schon seit längerer Zeit in Wien weilt, um auch für die bevorstehende Aufführung von „Tristan und Isolde" das Nöthige zu veranlassen. Da fällt nun Ander's Krankheit hemmend dazwischen, und ein anderer Tenorist, der die Partie des Tristan übernehmen könnte, ist nicht augenblicklich gefunden. Was folgt daraus? Offenbar nichts Anderes, als daß die Tristan-Aufführung verzögert werden muß. Allein, unsere kritischen Antipoden, die so gern jeden Umstand ausbeuten, der ihnen Gelegenheit bietet, gegen Wagner zu Felde zu ziehen; sie versäumen auch dies Mal nicht, dieser Sachlage eine ihnen sehr bequeme Deutung zu geben, und posaunen in alle Welt, daß „Tristan" gänzlich zurückgelegt sei. Hr. Selmar Bagge, der das Portefeuille des Ministeriums für Musik bei der „Oesterreichischen Zeitung" erhalten, bringt seinen Lesern diese frohe Nachricht sogleich in dem ersten Artikel, mit welchem er sich bei denselben einführt.

Sie können mir glauben, daß ich seit einigen Tagen schon so oft über diese Angelegenheit befragt worden bin, daß ich fast überdrüssig werde, noch darauf eine Antwort zu geben. „Der „Tristan" wird also nicht aufgeführt?" — O ja. — „Aber in der „Oesterreichischen Zeitung" heißt es doch, daß er zurückgelegt sei?" — Das thut Nichts, dieselbe ist nicht gut unterrichtet. — „Die Partien sollen so schwer sein, daß sie die Darsteller gar nicht lernen können." — Lauter Erfindung u. s. w.

In Wahrheit ist der Sachverhalt dieser. Die Partien sind in der That nicht leicht, sie haben Schwierigkeiten; allein so groß sind diese nicht, wie man die Welt glauben machen will — so groß sind sie nicht, daß sie die Aufführung gänzlich unmöglich machen sollten. Ich kann Ihnen die Versicherung geben, daß Frau Dustmann mit dem ersten Acte ihrer Rolle (Isolde) schon fertig war, als ich zur Tonkünstler-Versammlung reiste, und daß ich schon damals Richard Wagner diese Mittheilung in Weimar machen konnte. Ich kann Ihnen ferner aus bester Quelle die Mittheilung machen, daß Frl. Destin, eine zwar sehr begabte, aber musikalisch noch sehr wenig gebildete Sängerin, ihre Partie (Brangäne) bereits vor drei Wochen völlig inne hatte und dieselbe heute schon auswendig singt. Wo sollten also anderswo die Hindernisse liegen, als am momentanen Mangel eines Vertreters der Rolle des Tristan? Ob Hr. Morini, der am 1. November, wie Sie bereits meldeten, zum ersten Male im Rossini'schen „Tell" debutirte, sich befähigt erweisen wird, für Ander auch in der Wagner'schen Oper einzutreten, darüber erlaube ich mir augenblicklich noch kein Urtheil. Allein so viel steht fest, daß wenn Ander wirklich nicht wieder in den vollen Besitz seiner Stimme gelangt, eine Bühne wie das Kärnthnerthor-Theater nicht auf die Länge der Zeit mit Surrogattenoristen wirthschaften kann. Es wird alsdann jedenfalls ein neuer erster Tenor engagirt werden müssen, und mit einem solchen Engagement ist die jetzt waltende Schwierigkeit wieder besiegt. Von einem gänzlichen Zurücklegen des „Tristan" ist also nicht im Entferntesten die Rede. Ob Wagner nun die ganze Zwischenzeit hier in Wien bleibt oder nicht, ist hierbei ganz gleichgültig. Zum geeigneten Momente wird er hier sein. Ich erwähne dies aus dem Grunde, damit nicht etwaige Zeitungsnotizen, Wagner sei von Wien abgereist, oder beabsichtige abzureisen, bei Ihnen die Meinung erwecken möchten, als sei jede Hoffnung auf die Tristan-Aufführung von seiner Seite aufgegeben. Vorläufig weilt Wagner noch hier; und so viel mir bekannt, hat er gar nicht die Absicht, Wien vor der Tristan-Aufführung zu verlassen. Er hat erst neulich mit dem Orchester des Operntheaters eine Probe seines „Tristan" abgehalten, bei welcher er selbst dirigirte und namentlich einige Orchesterstücke einstudirte.

Ungünstiger als für Wagner die Oper, gestaltet sich die kommende Concertsaison für Liszt. Sie wissen, daß Tausig, der im vorigen Jahre ein schönes Werk begonnen, auch dies Mal wieder nach Wien gekommen ist. Natürlich vermuthete nun alle Welt, daß er das begonnene Werk fortsetzen werde; plötzlich aber heißt es, Tausig sei abgereist und gehe nach London. Was den jungen Künstler zu einer so raschen Abreise, zu einem so unerwarteten Aufgeben seines Unternehmens bewegt haben mag, weiß ich nicht; jedenfalls ist dieser Umstand zu bedauern. Dessenungeachtet wird uns diese Saison zwei Novitäten auf dem Gebiete der Symphonie bringen, und zwar zwei Berlioz'sche Symphonien. Die Gesellschaft der Musikfreunde verspricht nämlich unter Herbeck's Leitung die Haraldsymphonie und die philharmonische Gesellschaft unter Dessof's Direction die Symphonie phantastique. Berlioz ist hier noch sehr wenig gekannt, und wir freuen uns aufrichtig über diesen Fortschritt. Ebenso freudig sei es auch anerkannt, daß sich um die Einführung der Berlioz'schen Symphonien Hanslick wesentlich verdient gemacht hat, und daß die Aufnahme derselben in die betreffenden Programme zum nicht geringen Theile seinem Einfluß zu verdanken ist. Berlioz wird in schon nicht mehr ferner Zeit im Nimbus eines Classikers erscheinen; ja wir werden es bald erleben, daß die ärgsten Schreier gegen die neudeutsche Schule, von welcher man Berlioz doch nun einmal nicht trennen kann, uns die Schönheiten der Berlioz'schen Musik haarklein vordemonstriren: ganz so wie es mit Schumann und wie es immer gegangen ist, und wie es in alle Ewigkeit auch weiter fortgehen wird.

Unsere hiesigen Gegner versäumen, um wieder auf Wag-

ner zurückzukommen, keine Gelegenheit gegen diesen zu agiren, und wenn sie ihre Geschosse auch nur in kleinen Notizen abfeuern können; sie denken besser wenig, als gar Nichts. Dabei kommt nun natürlich auch so manche Wunderlichkeit zu Tage. So meinte neulich Hr. Hanslick in der „Presse", wo er gegen Preisausschreibungen seine Stimme erhob, es sei besser einem Componisten von bewährtem Talent den Auftrag zur Composition einer Oper zu ertheilen; sofort erklärte er aber auch, daß man dabei nicht etwa an Richard Wagner denken solle. Er bezeichnet vielmehr Ant. Rubinstein als denjenigen Componisten, der mit einer solchen Aufgabe zu betrauen sei. Hr. Hanslick ist also der Meinung, daß auf diesem Wege etwas Gutes zu Tage kommen werde; ich aber möchte behaupten, daß das wirkliche Talent immer nur dann geschaffen habe, wenn es sich zum Schaffen gedrängt fühlte. Das Schaffen ist nicht so geartet, wie es sich Hr. Hanslick vorstellen mag. Der Proceß des Schaffens ist eine Naturnothwendigkeit. Wenn also Hr. Hanslick meint, daß man Wagner keine Aufgaben stellen solle, so kann ich ihm hierin nur beistimmen; denn Wagner wird eben nur dann componiren, wenn er componiren muß.

Schließlich ein Curiosum. Hr. Emil Kuh läßt im Feuilleton der „Oesterreichischen Zeitung" Dr. Laurencin, Felix Dräseke und meine Wenigkeit ein Glas leeren auf die Dissonanz, die Mutter der Zukunftsmusik, und stellt uns in seiner trefflichen Logik mit jenem Hrn. Steinmann zusammen, der als Freund (?) Heinrich Heine's eine nicht beneidenswerthe Berühmtheit erlangt hat. Wenn schon solcher Logik die Bewunderung nicht versagt werden kann, so gebührt sie noch mehr seinem ächt freundschaftlichen Herzen für Hrn. van Bruyck; denn doch nur diesem zu Liebe mag er von unserer Existenz Notiz genommen und sich so köstlich blamirt haben: ein neuer Beweis, daß das Geschlecht der Orestes und Pylades noch nicht ganz ausgestorben. Es geht eben Nichts über den Edelsinn der Freundschaft. Eduard Kulke.

Aus Dresden.

Ist auch seit unserem letzten Berichte geraume Zeit verstrichen, so hat sich doch keineswegs der Stoff des zu Besprechenden erheblich gehäuft. Zum Theil fordern die Reize unserer Umgebung in schöner Jahreszeit mehr als irgendwo zum Naturgenuß auf; zum Theil wird das Bedürfniß der Ruhe und Zurückgezogenheit nach überstandener Saison ein immer allgemeineres. Das mußte selbst die italienische Operngesellschaft des Hrn. Merelli erfahren, die im Juni zu längerem Gastspiele hier eintraf und wegen Mangels an Theilnahme Seiten des Publicums nach einigen Vorstellungen wieder abreiste. Rossini's „Barbier" war die einzige, von der Gesellschaft auch mehrere Male gegebene Vorstellung, welche zu nicht geringer Befriedigung gereichte, während z. B. die „Semiramis" desselben Meisters gar sehr langweilig befunden wurde. Sgra. Trebelli allein erschien den übrigen Mitgliedern der Gesellschaft so überlegen, wie einst die Ristori oder Rachel ihrer Umgebung. Sie spendete uns eine Fülle reichster vocaler Wohlthaten und gewährte da, wo Gluth der Empfindung und Leidenschaft nicht als unerläßliche Bedingungen anzusehen sind, den reinsten Kunstgenuß. Es verdient Beachtung, daß hier, wo die Erinnerung an die so einzig gepflegte italienische Oper in noch so Vielen lebt, doch keine öftere Wiederholung eines Werkes der Art vorgenommen werden kann, während Wagner's „Tannhäuser" und „Lohengrin" ungeschwächte, ja fast ausschließende Herrschaft und Anziehungskraft ausüben. Vertreter für die Hauptpartien der genannten Werke, wie die Damen Bürde-Ney, Jauner-Krall, sowie die HH. Tichatscheck, Schnorr v. Carolsfeld und Mitterwurzer, participiren wol auch dabei; doch sprechen Erfahrungen laut genug dafür, daß flaue und gehaltlose Compositionen durch keinen Künstler, so hoch begabt er auch sein möge, zu dauernder Herrschaft gelangen können. Es führt dies unwillkürlich zu Gounod's „Margarethe", welche im September bei vortrefflicher Besetzung über unsere Bühne schritt. Abgesehen von der gräulichen Versündigung an Goethe's unsterblicher Dichtung durch die französischen Textfabrikanten, läßt sich dem Tondichter nicht gerade allerlei Uebles nachsagen. Gar Manches ist recht nett und ansprechend für die Stimmen geschrieben, dankbar sogar mitunter, und an wirksamen Ensembles (Soldatenchor) fehlt es nicht; die Instrumentation ist an vielen Stellen fein, hin und wieder beredt, und wolfeilen Mitteln begegnet man nicht in auffälliger Weise. Das Alles vermag aber nicht über den Mangel an Einheit des Styles, dramatischen Gestaltungsvermögens und treffender Charakteristik hinwegzuhelfen. Mephisto ist ein armer hinkender Teufel, und Margarethe könnte recht gut zu der sich aufdringenden Begleitung Gounod's sagen: kann uncomponirt nach Hause gehen. Hr. Capell-M. Rietz dirigirte diese Oper; sein sorgfältiges Bemühen darum sei hier nicht übergangen. Noch verlautet Nichts darüber, was unsere Oper in der Saison Beachtenswerthes zu Gehör bringen wird.

Unser Tonkünstlerverein, dessen erster Productionsabend bereits gemeldet ist, sowie andere nennenswerthe Bestrebungen, z. B. der Orchesterverein von Dilettanten unter Direction des Hrn. Ad. Blaßmann, haben bereits ihre Kreuz-, Quer- und Eroberungszüge begonnen; wir öffnen ihnen widerstandslos Herz und Gemüth. Concurrenz-Quartettakademien, ja auch Concurrenz-Symphonieconcerte sind angekündigt. Hr. Musik-Dir. Witting aus Glogau, ein ebenso ausgezeichneter Geiger als vortrefflicher Dirigent, hat das bisherige Mannsfeld'sche brave Musikcorps übernommen, dessen Dirigent einem Rufe nach Chemnitz folgte. Hr. Witting kündigt nun einen Cyclus Symphonieconcerte in ebendemselben Saale an, in welchem die königl. Capelle in gleicher Weise uns unvergeßliche Stunden bereitet. Es ist das ganz gut. Beide Institute haben für ihr Streben Raum genug in unserer Residenz. Sind doch die Plätze zu den Symphonieabenden der königl. Capelle gleich ausgezeichneten Werthpapieren in so festen Händen, daß gar Vielen die Möglichkeit des Eintritts benommen ist. Rechnet man zu diesen noch Jene, denen eine Preisermäßigung sehr erwünscht sein muß, und deren Zahl ist nicht gering; so kann man dem projectirten jüngeren Unternehmen ein gutes Prognostikon stellen. Vielleicht erwächst daraus noch ein ganz anderer Vortheil. Es kann nämlich nicht fehlen, daß die Programme des Witting'schen Chores das Meiste von Dem werden aufnehmen müssen, was die Capelle in ihren Programmen aufstellt. Letztere wird daher genöthigt sein, auf Wiederholungen zu verzichten, die wir schon dies Mal nicht als ganz in der Ordnung finden können; ja man wird vielleicht doch sich lebhafter für die Gegenwart zu interessiren haben als bisher. Wer aber den hohen Muth gehabt, endlich ein Werk von Liszt aufs Programm zu stellen, dem sei der Anerkennung Preis, selbst wenn er ein Freund der Gounod'schen „Margarethe" wäre.

Am 24. October veranstaltete Concert-M. Lauterbach ein Concert, um sich hier zu introduciren. Derselbe ist seit

einigen Monaten berufen, neben Concert-M. **Schubert** das Pult zu zieren, an welchem ein **Lipinski** stand. Gefährlich ist die Ehre jedenfalls, und man hat ein Recht ungewöhnlichen Anforderungen da entsprochen zu sehen, wo auf Capellmeister-Empfehlung über Viele hinweg diese Stellung vergeben wurde. Handelt es sich doch dabei nicht blos um einen excellenten Geiger, sondern zugleich um einen Künstler, der die hingebendste Liebe und das Feuer der Begeisterung auf die Mitwirkenden überzutragen vermag; ja der nicht blos, wie der bescheidene **Lipinski** sich nannte, ein „Dirigent der ersten Violinen", sondern in Wirklichkeit ein „Führer des Quartettes" ist. Man wende nicht ein: dazu ist der Capellmeister da; nur Selbstüberschätzung könnte dem Gedanken Raum geben, daß der Tactstock allein beseele. **Lipinski's** künstlerischer Einfluß war selbst neben einem **Reissiger** und **Wagner** noch ein sehr wahrnehmbarer und anerkannter. Doch zur Sache. Concert-M. **Lauterbach** hatte **Spohr's** neuntes Concert, das Andante und Rondo aus **Kreutzer's** gleichnamigem 19. Werke und de **Beriot's** Tremolo zu seinen Vorträgen gewählt. Das Concert von **Spohr** mag wol seine verfänglichen Schwierigkeiten haben, und einige Decimengänge darin ganz rein darzustellen, mag, selbst wenn man dieses Werk schon recht oft öffentlich vorgetragen hat, von Umständen abhängen, welche man nicht immer in der Gewalt hat; es jedoch so vorzutragen, wie es der Künstler gethan, ist immer eine reiche Genußspende. An Lösung solcher Aufgaben — **Lipinski's** Militair-Concert sowie das in Fis moll gehören auch hierher — können sich nur Kräfte ersten Ranges wagen. Das **Kreutzer**-Andante hätte einen breiteren, großartiger stylisirten Vortrag erhalten mögen. Geiger von großem Ton liebten diese Composition vorzugsweise, weil sie darin so recht zur Geltung gelangten. Statt des schön und elegant ausgeführten Tremolos von **Beriot** hätte Hr. **Lauterbach** eine andere Wahl treffen sollen, um so mehr, da die Wahl der beiden ersten Nummern von solidem und tüchtigem Geschmacke Kunde gab. Ebenso hätte der Concertgeber, seiner ausgezeichneten Stellung entsprechend, recht gut eine eigene Composition vortragen können, zumal wir vernehmen, daß ihn nur eine falsche Bescheidenheit davon zurückgehalten hat. Der Eindruck seines von reichem Beifall begleiteten Spieles ist ein höchst befriedigender. Der Ton ist edel, wenn auch nicht von erheblicher Klangfülle, der Vortrag verständig, maßvoll, warm, das Detail sauber und bis ins Kleinste herab sorgfältig ausgebildet, und linke Hand wie Bogenführung finden ungeminderte Anerkennung der Männer vom Fach. Es bliebe nur noch der Wunsch übrig, daß die innere Begeisterung zu entschiedenerem Durchbruch gelangte. Wir vermissen das Packende. Einem musikalischen Publicum gegenüber ist vornehme Reserve und zugeknöpftes Wesen am unrechten Platze; hier kann der Künstler nur gewinnen, wenn er sein ganzes Herz, sein edelstes Sein offenbart. **Paolo.**

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Die erste **Abendunterhaltung für Kammermusik** im Saale des Gewandhauses, am 2. November, brachte nach dem Vorgange zur Eröffnung der vorjährigen Saison drei Werke unserer Altmeister zum Vortrag, nämlich Quartett für Streichinstrumente (G dur) von **Haydn**, Quartett (Es dur) für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello von **Mozart** und Quintett (C dur) für Streichinstrumente von **Beethoven**. Die Ausführung der genannten Werke durch die HH. Capell-M. **Reinecke**, Concert-M. **Dreyschock**, **Röntgen**, **Hermann**, **Hunger** und **Davidoff** war bis auf einige unwesentliche Versehen eine in jeder Hinsicht vorzügliche. Das Publicum nahm die Vorträge, namentlich der beiden letzteren Werke, mit enthusiastischen Beifallsbezeugungen entgegen.

R. Leipzig. Das **sechste Abonnementconcert** im Saale des Gewandhauses, am 7. November, war einleitend dem Gedächtnisse **Cherubini's** (geb. den 8. Nov. 1760) gewidmet und wurde mit der Anakreon-Ouverture dieses Meisters eröffnet. Der gesangliche Theil des Concertes war durch zwei Chöre für weibliche Stimmen mit Orchesterbegleitung vertreten: „Schlaf, schlaf, edles Kind" aus der **Cherubini'schen** Oper „Blanche de Provence" und Psalm 23 von **Franz Schubert**, beide Werke laut einer Programmbemerkung zum ersten Male hier zu Gehör gebracht. Der Schlummerchor, eine äußerst zarte, lieblich-sinnige Tondichtung, wurde ganz prächtig ausgeführt und mußte wiederholt werden; der **Schubert'sche** Psalm würde durch feinere Ausarbeitung im Einzelnen und durch präciseres Zusammengehen von Chor und Orchester an Wirkung wesentlich gewonnen haben. Als dritte Novität des ersten Theils erschien ein Concert für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. **Hermann Levi**, Musikdirector in **Mannheim**. Wir hatten früher Gelegenheit, den jungen, auf hiesigem Conservatorium gebildeten Künstler von vortheilhafter Seite kennen zu lernen. Seine heutige Production war indessen nicht geeignet, die durch seine damaligen Leistungen angeregten Hoffnungen zu bestätigen und uns eine günstige Meinung von seiner Befähigung beizubringen. Sein Spiel ist zwar fertig und elegant, aber ohne sonst durch hervorstechende Eigenthümlichkeiten sich zu charakterisiren. Ueber die Composition ist wenig Rühmliches zu sagen. Wenn wir die geschickte, Studium und Talent bekundende Behandlung des Orchesters bereitwillig anerkennen, so sind wir mit diesem Zugeständniß auch schon am Ende mit unserem Lobe. Das Werk macht mit seinen ewigen Reminiscenzen an **Mendelssohn**, **Gade** u. A. den Eindruck des potpourriartig Zusammengewürfelten, entbehrt deshalb natürlich des idealen organischen Zusammenhanges und läßt den Hörer bei solcher irrlichterirenden Mache kaum momentan zu einer fixirten Stimmung kommen. Der Eindruck des Ganzen war ein matter, zeitweilig ein peinlicher, das Publicum schien gelangweilt und verharrte in ziemlicher Theilnahmlosigkeit. Ueber der Ausführung waltete ein seltener Unstern. Den zweiten Theil füllte **Mendelssohn's** anmuthige A moll-Symphonie aus, welche, in befriedigender Weise ausgeführt, mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde.

Leipzig. Der **Dilettanten-Orchesterverein**, die **Singakademie** und der **Männergesangverein**, sämmtlich unter der Direction des Hrn. v. **Bernuth** stehend, hatten sich am 10. d. Mts. zu einer größeren Aufführung im Saale des Gewandhauses vereinigt. Der erstere, dessen rühmliches Streben wir in diesen Blättern stets mit Aufmerksamkeit verfolgten, hatte sich bei dieser Gelegenheit zum ersten Male an die Ausführung einer größeren und schwierigeren Aufgabe gewagt und bewies, daß er auch eine solche in lobenswerther Weise zu lösen im Stande sei. Das Programm enthielt Requiem von **Cherubini** und Tedeum (zur Feier des Sieges bei Dettingen 1743 componirt) von **Händel**: eine Wahl, welche unbedingten Beifall verdient. Aber auch die Ausführung, besonders die des letztgenannten Werkes, war eine recht befriedigende. Vor Allem jedoch ist es ein sehr beachtenswerther Moment, daß in einer Stadt wie Leipzig, wo so viele und so ausgezeichnete musikalische Kräfte vorhanden sind und gemeinschaftlich wirken, auch noch zahlreiche Dilettanten nicht nur den Muth haben, sondern auch die Tüchtigkeit besitzen, vor die Oeffentlichkeit selbst mit schwierigen Aufgaben zu treten und mit gutem Rechte treten zu dürfen.

R. Leipzig. Das **zweite Concert des Musikvereins Euterpe** am 12. November bot in doppelter Hinsicht dem zahlreich versammelten Hörerkreise ein erhöhetes Interesse dar: einmal war es die anregende Auswahl der Musikstücke selbst, und dann die allerseits

frische und erfrischende, geistig belebte Wiedergabe ebensowol der Solovorträge — dies Mal für Männergesang und Violine —, als auch der Orchesterwerke. Das Concert wurde eröffnet mit Beethoven's wuchtiger Egmont-Ouverture und schloß mit Franz Schubert's C dur-Symphonie, einem Werke von ebenfalls unbestrittener Bedeutung, urwüchsig und reich an Erfindung und von enthusiasmirender Wirkung, das trotz seiner oft getadelten Längen die Aufmerksamkeit des Publicums bis zum letzten Bogenstrich fesselte. War die Ausführung des Beethoven'schen Werkes bis auf wenige unerhebliche Ausstellungen eine in jedem Betracht zufriedenstellende; so müssen wir der Wiedergabe der Symphonie sowol in Bezug auf einheitliches, sicheres Zusammenwirken der Orchesterkräfte, als auch in Rücksicht seiner Schattirung, ohne alle Einschränkung das Lob einer wahrhaft überraschenden Massenleistung spenden, wobei wir selbstverständlich der wohlthuenden Sicherheit und mit eingehendem Verständniß herrschenden Orchesterführung anerkennend zu gedenken nicht umhin können. — Eine dankenswerthe Abwechselung gewährten die Gesangsvorträge des unter Hrn. Richard Müller's Leitung stehenden akademischen Gesangvereins Arion, dessen Leistungen schon früher in d. Bl. anerkennend gedacht wurde. Auch über die heutigen Leistungen, ausgezeichnet durch verständnißvollen, anmuthig-frischen und schwungvollen Vortrag, können wir uns nur lobend aussprechen. Von den zu Gehör gekommenen Stücken — Geisterchor aus „Rosamunde“ von Franz Schubert, Soldatenlied aus „Faust“ von Liszt, „Rastlose Liebe“ von Robert Schumann und Trinklied von A. Rubinstein —, welche uns zum Theil neu waren, fanden besonders Liszt's Soldatenlied und das Trinklied von Rubinstein lebhaften Beifall. Nur nebenbei sei bemerkt, daß wir uns mit des Letzteren Art und Weise der Textbehandlung nicht einverstanden erklären können. — Die Solovorträge für Violine hatte Hr. Kammermusikus Seelmann aus Dresden übernommen. Derselbe spielte Concert in E moll von L. Spohr, Romanze von Beethoven und Sarabande, Double und Tempo di Bourre für Violine allein von S. Bach und wurde seinen Aufgaben aufs Beste gerecht. Bedeutende Fertigkeit, saubere Technik, edler Ton und eine von Leidenschaft und Verständniß gehobene Vortragsweise kennzeichneten das Spiel Hrn. Seelmann's, welches vom Publicum mit lautem, ungetheiltem Beifall aufgenommen wurde. Der Künstler wurde nach dem Spohr'schen Concerte mehrmals gerufen. Das begleitende Orchester hätte hier und da discreter und präciser sein können, wiewol eigentliche Störungen keineswegs vorkamen.

Berlin. Wie Sie aus meinem Berichte in Nr. 17 d. Bl. gelesen, wollte ich eigentlich über die italienische Oper im königl. Opernhause kein Wort mehr verlieren. Sie verdient es auch nicht. Die Aufführung der „Aschenbrödel“ (Cenerentola) durch die Merelli'sche Truppe war indessen eine so überaus dürftige, daß ich schon deswegen nothgedrungen einige Worte darüber sagen muß. Nicht nur, daß die invaliden Sänger Montanaro (Don Romino) und Borello (Don Magnificio) in Gesang und Spiel wahrhaft Carikirtes, Abschreckendes und Stümperhaftes leisteten; nein, der Erstere, im Vereine mit Sgr. Agnesi (Dondini), verspäteten in unverantwortlicher Weise ihr Auftreten dermaßen, daß die Capelle, um die dadurch entstandene Lücke auszufüllen, unter Gelächter des dünngesäeten Publicums zur Wiederholung eines Orchestersatzes schreiten mußte. So Etwas können sich auch nur Italiener an einer der ersten Hofbühnen Deutschlands erlauben. Um so größer und gerechter war der enthusiastische Beifall, welchen unser trefflicher Sänger Hr. Fricke (Alidor) für die eingelegte Arie aus Isouard's „Aschenbrödel“ erntete. Hr. Fricke fühlte nur zu sehr, daß durch ihn und Sgra. Barbara Marchisio (Cenerentola) allein die Ehre des Abends gerettet werden konnte; Hr. Fricke hat durch seine tief empfundene Auffassung und seinen gehaltvollen, edeln Ton gezeigt, wie ein deutscher Sänger italienischen Gesangsroutinisten gegenüber zu siegen versteht, und wurde wegen seiner tüchtigen Leistung vom dankbaren Publicum bei offener Scene mehrfach gerufen. Verlangt man noch ein warnenderes Beispiel für diese Italiener? Sgra. Barbara Marchisio verwerthetete ihre colossalen Gesangsmittel für die Rolle der Cenerentola wol etwas zu viel. Dessenungeachtet zeigte sie durch Spiel und Gesang, wie sehr treffend sie auch die Trägerin der Hauptrolle einer komischen Oper zu repräsentiren versteht. Die großen Räume unseres schönen Opernhauses machten durch den spärlichen Besuch einen unheimlichen, fast gespensterhaften Eindruck. Der Theilnahmlosigkeit des Publicums und die am 4. November beginnende Concurrenz der Lorini'schen Truppe im Victoriatheater mögen Hrn. Merelli u. s. w. vermuthlich auch dazu bestimmt haben, die so vielseitig angefochtenen höchsten Preise fallen zu lassen und die meist mittelmäßigen italienischen Opern- und Melangeleistungen durch Mittelpreise genieß- und fruchtbarer zu machen. Mir scheinen dieselben immer noch zu hoch gegriffen; die kleinen Preise genügten vollständig. Hierzu kommt noch, daß Sgra. Trebelli seit mehreren Tagen unwohl ist, nicht singen kann und von Hrn. Lorini für die italienische Oper des Victoriatheaters engagirt worden sein soll. Ob Hr. Wachtel an letzterem auftreten wird, ist noch sehr problematisch; eine Veruneinigung in der Theaterprobe des „Tell“ mit Director Cerf könnte möglicher Weise sein Engagement für die italienische Oper gänzlich zerschlagen. — Die letzte Octoberwoche brachte über Berlin eine wahre Sündfluth von Concertanzeigen. Für den 30. October mußte ich geplagter Musikreferent von 5 bis 9 Uhr Abends zwei Concerte hören. Musik-Dir. Jul. Schneider brachte von 5 bis 6½ Uhr in der erleuchteten und ziemlich besuchten Garnisonkirche ein Tedeum und eine Krönungscantate seiner Composition mit Text von Dietrich Könemann durch seinen Gesangverein und die Liebig'sche Capelle zur Aufführung. Die beiden Compositionen legten in vocaler und instrumentaler Beziehung wieder rühmliches Zeugniß von der fließenden, melodiösen und polyphonen Schreibart des überaus thätigen Componisten ab. Nur wäre zu wünschen, daß der meist wohl- aber zu schwach klingende Vocalpart gegen die brillant illustrirte Instrumentation (namentlich in den Blaseinstrumenten) stellenweise mehr zur Geltung käme. In die Soli theilten sich meist befriedigend die Damen Schneider und Döring und die HH. Geyer und Zschiesche. Frl. Döring (Altistin) ist nicht ohne Stimme, jedoch noch zu sehr Anfängerin; bei dem Chore vermißte man zuweilen die erforderliche Sicherheit. Die beiden Compositionen sind dem Könige und der Königin dedicirt; für das Tedeum hat der Componist bereits vom Könige die goldene Medaille für Kunst erhalten. Könemann, der Dichter der Krönungscantate, bekannt durch viele Dichtungen zu Cantaten, Liedercompositionen und dem Oratorium „Luther“ (von Jul. Schneider componirt), rollt uns auch mit dieser Dichtung, bei Sprachgewandtheit und Gedankenfülle, ein herrliches, tief empfundenes patriotisches Bild auf, welches namentlich in dem Recitativ „Du hoher Held auf Preußens Thron“ und in der darauf folgenden Arie „Herab aus lichten Himmelshöhn senkt Heil auf Preußen sich hernieder; es neigt Luisens hoher Geist“ rc. vom Componisten treffend interpretirt worden ist. Von der Garnisonkirche aus wanderte ich nach dem Englischen Hause, wo Hr. Laub mit seinen Quartettcollegen Radecke, Würst und Dr. Bruns die erste Soirée in dieser Saison gab. Zur Aufführung kamen die drei Quartette von Haydn G dur Cah. 12 Nr. 1, Mendelssohn F moll Op. 80 und Beethoven Es dur Op. 127. Was Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Schubert, Spohr, Onslow u. a. Heroen für diesen herrlichen Kunstzweig gethan, bedarf keines Nachweises. Ebenso habe ich die großartigen künstlerischen Leistungen des Laub'schen Quartetts durch detaillirte Kritiken bereits oft genug rühmend anerkannt, als daß es nöthig wäre, von Neuem darauf zurückzukommen. Der Saal des Englischen Hauses wird bald für die Besucher dieser ausgezeichneten Soiréen zu klein sein.

Th. Rode.

Jena. Gewiß ist es ein erfreuliches Zeichen für die musikalischen Zustände einer Stadt, zumal einer mit nicht großen Mitteln versehenen wie Jena, wenn man die Kunst nicht allein im Winter cultivirt. Der Winter bringt uns die bekannten, in diesen Blättern wiederholt besprochenen Rosenconcerte, der Frühling, Sommer und Herbst lassen uns in den regelmäßig wiederkehrenden Vespern in der Collegienkirche die classischen Werke der vorigen Jahrhunderte bewundern, während uns in längeren Zwischenräumen größere ältere und neuere Meisterwerke, besonders Oratorien vorgeführt werden. Alle diese Genüsse verdanken wir bis vor Jahresfrist unserem frühern akademischen Musikdirector, dem jetzigen Concert-M. Dr. Stade zu Altenburg und dem ihm treuverbundenen Dr. Gille; gegenwärtig bietet sie uns des Ersteren würdiger Nachfolger, Dr. Naumann, welcher mit Letzterem in rastloser Thätigkeit an dem von Stade begonnenen Bau fortarbeitet. Zum Beweis dessen lasse ich hier einige Programme der Vespern der verflossenen Monate folgen. Am 15. Juni: „Eine feste Burg“, Bearbeitung von Eccard; „Jesu Kreuz, Leiden und Pein“, Choral von Gumpelzhaimer; Phantasie für die Orgel (G moll) von S. Bach; Arie aus „Paulus“; Adagio für die Violine (E dur) von S. Bach; Cantate Domino von Leo Haßler. Am 29. Juni: „Ehre sei Gott“, Motette von Schütz; Altarie aus „Alcinde“ von Händel; Choralvorspiel „Sei Lob und Ehr“ von Töpfer; Arioso für Baß aus der Matthäus-Passion von S. Bach; 77. Psalm von Claudin; „Christ ist erstanden“, Choral von S. Bach. Am 6. Juli: Ecce quomodo von J. Gallus; Arie für Sopran von Händel; Adagio für Violine und Orgel von S. Bach; 42. Psalm von Palestrina; Choral „Mitten wir im Leben sind“; Variationen für die Orgel von Rink. — Am 25. Juli fand unter gütiger Mitwirkung unserer stets bereiten Weimarer Kunstfreunde die Aufführung von Händel's „Josua“ in der Universitätskirche statt. Die Solopartien wurden von Frl. Bäße aus

Bremen, Frl. Marezoll aus Leipzig, Frau Dr. Anna Siebert geb. Hering von hier und den HH. Studiosen Stark und Siebt gesungen; die Chöre hatte die hiesige Singakademie übernommen, die Zahl der Mitwirkenden betrug etwa 150. Trotz der tropischen Hitze hatte sich eine sehr zahlreiche Zuhörerschaft eingefunden. Sie verließ die Räume der freundlichen Kirche in hohem Grade befriedigt, denn die Aufführung war in der That eine nach allen Seiten sehr gelungene. Ganz besonders zeichneten sich die unter Naumann's Leitung einstudirten Chöre durch Präcision und Accuratesse aus. —nth—

Naumburg. Der hiesige Musikverein, welcher seit April d. J. unter der Leitung des Musik-Dir. Franz Schulze steht, gab am 22. October sein erstes größeres Concert. Zur Aufführung kamen von Orchesterwerken: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck und die Symphonie in D dur (Nr. 5) von Haydn. Beide Werke wurden von den Ausführenden mit Hingebung und Präcision executirt. Außerdem sang die großherzogl. sächs. Hofopernsängerin Frau Schmidt aus Weimar zwei Lieder, nämlich „Der Wanderer" von Schubert und „Im Thal" von Fesca, sowie eine Arie aus „Figaros Hochzeit". Durch Stimme und Vortrag sowol der Lieder wie auch der Arie von Mozart erwarb sich Frau Schmidt lebhafte Anerkennung. Concert-M. Fr. Fleischhauer aus Aachen spielte das Concert in G moll für Violine mit Begleitung des Orchesters von Spohr und die E dur-Sonate von Seb. Bach mit der Schumann'schen Clavierbegleitung. Auch ihm wurde für sein in jeder Hinsicht vortreffliches Spiel wohlverdienter Beifall zu Theil. Das Orchester war durch Mitglieder der Weimarer Hofcapelle verstärkt, welche sämmtlich Zeugniß von ihrer guten Schule ablegten und unser städtisches Orchester, welches seine Aufgabe recht wacker löste, ganz wesentlich unterstützten. Zum Schluß hätten wir noch zwei frühere Concerte zu erwähnen. Das Einführungsconcert des Hrn. Schulze am 7. Mai d. J., mit folgendem Programm: Trio Op. 97 in B dur von Beethoven (vorgetragen von Hrn. Schulze und den Kammermusikern HH. Bürchl und Grün aus Weimar); Polonaise in As dur von Chopin; Tannhäuser-Marsch von Rich. Wagner im Liszt'schen Arrangement; Arie aus „Belisar" von Donizetti; zwei Lieder („Auf dem Wasser zu singen" von Schubert und „Widmung" von Schumann), vortrefflich gesungen von Frl. Emilie Wigand aus Leipzig; Phantasie für Violoncello von Servais; Air varié für Violine von Vieuxtemps. — Am 7. October gab Hr. Schulze in der hiesigen Stadtkirche ein Orgelconcert und spielte: Phantasie und Fuge in A moll von E. Richter; Choralvorspiel „Nun komm, der Heiden Heiland" von Seb. Bach; A dur-Sonate Nr. 3 von Mendelssohn; eine Improvisation und die große Phantasie und Fuge in G moll von Seb. Bach. v

Glauchau. Am 29. October fand hier das nach alter Sitte alljährlich wiederkehrende sogenannte Cantorconcert von Cantor Finsterbusch statt. Derselbe hatte ein reichhaltiges Programm aufgestellt. An der Spitze die vom Schmidt'schen Orchester vortrefflich gespielte Egmont-Ouverture, bot der erste Theil noch: Arie aus der „Zauberflöte": „Dies Bildniß ist" 2c., gesungen von Hrn. Rob. Wiedemann aus Leipzig; Einleitung zum dritten Act und Chor aus „Lohengrin", vorgetragen vom Gesangverein; ein Duett von Rossini (mit italienischem Text), gesungen von Hrn. Wiedemann und Frau Markendorf aus Glauchau; und endlich von derselben Dame zwei Lieder am Pianoforte („Auf dem Wasser" von Schubert und „Frühlingslied" von Mendelssohn). Der zweite Theil brachte uns Mendelssohn's „Walpurgisnacht". Wenn nun auch der Chor beim Vortrag in Präcision, Deutlichkeit und Energie (Aussprache und Herausgeben der Soprane und Tenore) sowie Feinheit (Bässe) noch Manches wünschen ließ, so waren doch fleißiges Studium und Hingebung Seitens der Mitglieder und des Dirigenten lobend anzuerkennen, und die Vorträge wurden vom Publicum mit Beifall belohnt. Daß der Concertgeber als Dirigent die Baßsoli selbst übernommen hatte, wirkte störend theils auf Direction, theils auf Vortrag, so daß Unsicherheit in einigen Stellen schwer zu vermeiden war; solche mühevolle Doppelarbeit erscheint trotz der Befähigung eines Dirigenten zum Sologesang nur dann gerechtfertigt, wenn plötzliche Verhinderung des Solosängers oder gänzlicher Mangel an einem solchen dazu drängen. Hr. Wiedemann bekundete, vorzüglich in der Zauberflöten-Arie, einen warmen, wenn auch noch etwas beklommenen Vortrag. Frau Markendorf zeigte sich als eine schätzbare Dilettantin. Im Ganzen müssen wir das Concert als wohlgelungen bezeichnen; auch die Haltung des Publicums war dies Mal im Gegensatz zu früher eine noblere. X.

Tagesgeschichte.

Musikfeste, Aufführungen. Am 19. October beging die Liedertafel zu Celle in Hannover ihr 25jähriges Stiftungsfest und ernannte bei dieser Gelegenheit den Organist und Musik-Dir. H. W. Stolze, dessen 100. Psalm mit Orchesterbegleitung in dem musikalischen Festprogramm eine Stelle gefunden hatte, zu seinem Ehrenmitglied.

Das erste akademische Concert in Jena am 10. d. Mts. brachte von Orchesterwerken: Kirchliche Festouverture von Nicolai, Meeresstille und glückliche Fahrt von Beethoven, Ouverture zur „Braut von Messina" von R. Schumann und Gade's B dur-Symphonie. Wie wir einer brieflichen Privatmittheilung entnehmen, erntete Frau v. Bronsart durch ihre Solovorträge (E moll-Concert von Chopin, Gigue von Scarlatti, Variationen von Händel, Gavotte von Bach und Tarantelle von Liszt) enthusiastischen Beifall. Sie soll von Jena mit dem Versprechen geschieden sein, bald einmal gemeinschaftlich mit ihrem Gatten wiederzukehren.

Ein Concert des Allgemeinen Männergesangvereins zu Chemnitz unter Direction des Hrn. W. Wetterhan brachte Athalia-Ouverture von Mendelssohn, Gesang der Geister über den Wassern von Schubert, „Gottes ist der Orient" und „Ständchen" (für vierstimmigen Männerchor) von Liszt, Dithyrambe von Rietz, Vorspiel und Doppelchor aus „Lohengrin", Kriegerscene von C. L. Fischer. Wie man uns schreibt, wurden die Liszt'schen Gesänge von den Sängern mit besonderer Vorliebe und deshalb auch ganz vorzüglich gesungen. Ebenso war die Aufnahme dieser Compositionen von Seiten des Publicums eine höchst erfreuliche; namentlich erzielte Rückert's „Ständchen" eine außerordentliche Wirkung.

Der Circus Napoleon in Paris, der die Einrichtung erhalten hat, daß man ihn binnen weniger Stunden in einen reizenden, geschlossenen Concertsaal verwandeln kann, wurde am 27. October zum ersten Male zu diesem Zwecke benutzt. Pasdeloup hat nämlich unter Mitwirkung der Gesellschaft jüngerer Künstler eine Reihe von „Volksconcerten für classische Musik" projectirt. Das erste Programm enthielt Weber's Oberon-Ouverture, Beethoven's Pastoral-Symphonie, Mendelssohn's Violinconcert (gespielt von Alard) und Méhul's Jagd-Ouverture. Das eigentliche Volk war zwar dies Mal noch nicht vertreten, doch dürfte sich auch das Blousen-Publicum nach und nach einfinden, da die Eintrittspreise zu den höher situirten Plätzen außerordentlich billig gestellt sind.

Auszeichnungen, Beförderungen. C. Formes ist vom Herzog von Nassau mit dem Adolphsorden decorirt worden.

Georg Hellmesberger, Professor am Wiener Conservatorium und erster Director des Hofopernorchesters, hat vom Kaiser von Oesterreich das goldene Verdienstkreuz mit der Krone verliehen erhalten.

Personalnachrichten. Hr. Mortier de Fontaine ersucht uns, die in voriger Nummer dieser Blätter gebrachte und von uns der Hackländer'schen illustrirten Zeitung „Ueber Land und Meer" entnommene Notiz, daß er sich in München bleibend niederlassen werde, als unbegründet zu widerrufen.

Vermischtes.

Die „Deutsche Tonhalle" in Mannheim hat den Preis für das beste Claviertrio Hrn. Julius Schapler in Thorn zuerkannt; Belobungen erhielten unter den 27 Preisbewerbern die HH. Bach in Wien, Büchner in Leipzig, Spindler in Dresden und Frl. Emilie Mayer in Stettin.

Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt" hat am Stadttheater zu Cöln in ziemlich rascher Aufeinanderfolge 51, sage einundfünfzig Wiederholungen erlebt: ein ganz eigenthümlicher Beweis für die von gewisser Seite so hochgepriesenen musikalischen Zustände und musikalische Bildung Cölns.

Briefkasten.

X. in X. Das von Ihnen als abgesandt Avisirte ist bis zu dieser Stunde noch nicht eingegangen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 22. November 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 22.

Fünfundfunfzigster Band.

J. Weckermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die „Alceste" in Paris und Madame Viardot.

Von

Eduard Schelle.

Der 21. October dieses Jahres bezeichnet ein großes Ereigniß in den Annalen der kaiserl. Akademie der Musik. Die Direction hatte an diesem Tage das sechsunddreißigjährige Exil des Ritter Gluck feierlichst aufgehoben und den Begründer der modernen französischen Oper in seine alten Rechte eingesetzt. Seit dem 21. October steht mit der Aufführung der „Alceste" der Name Gluck's wieder auf demselben Repertoire, welches er vor 85 Jahren ebenso unumschränkt beherrschte, wie Meyerbeer in den dreißiger und vierziger Jahren.

Sechsunddreißig Jahre sind eine lange Zeit, namentlich in Paris, wo man so leicht vergißt. Es bedurfte in der That noch Wenig, und der Name Gluck wäre hier zu einem blassen Mythos geworden, wie der Name Orpheus, den er einst musikalisch illustrirt hat; doch mit dem Unterschiede, daß ein jeder Gamin aus seiner Schule irgend eine vage Vorstellung von dem fabelhaften Sänger mitbringt, während vor dem 21. October sicherlich mindestens zwei Drittheilen von den Habitués der Großen Oper der Name Gluck fast unbekannter war, als dem Abbé Domenech die Sprache der Rothhäute. Man darf also mit Recht sagen, erst seit jenem 21. October ist Gluck hier wieder eine historische Persönlichkeit geworden.

Was aber hatte wol die Direction veranlaßt, plötzlich und ohne alle Vermittelung einen so tiefen Griff in die Paläographie der Musikgeschichte zu thun und die bestäubte Partitur der „Alceste" aus dem Archiv hervorzusuchen? Große Unternehmungen pflegen in der Regel sorgsam vorbereitet zu werden, und die Aufführung einer Oper, wie die „Alceste", war bei den hier lastenden Kunstverhältnissen ein großer, ja höchst gewagter Schritt. Ließen vielleicht die Erfolge, welche das lyrische Theater im verflossenen Jahre mit der Vorführung des „Orpheus" errungen, Hrn. Royer nicht schlafen?

In der That cursirten allerhand verfängliche Redensarten in gewissen Cirkeln des Publicums und äußerten sich namentlich auf dem eigentlichen Forum der hiesigen Kunstkritik, den Cafés. Am Häufigsten tönte der Name des Bannerträgers der Glucverehrer, Hector Berlioz durch das Gewirr der Hypothesen. Wer anders, als er konnte der Direction eine classische Idee in den Kopf gesetzt haben?

Man vermuthete und errieth Alles, — nur nicht das Wahre. Wer aber hätte auch ahnen können, daß, während man so viel Lärmen um Nichts machte, hinter dem stillen Vorhang der Bühne sich ein classischer Staatsstreich entlud? Die „Trojaner" hatten der „Alceste" den Krieg angekündet; ein neuer Hector drohte der kaum Erstandenen Tod und Verderben. Man muß nämlich wissen, daß eine Oper des Hrn. Berlioz, welche jetzt ihrer Inscenesetzung entgegensteht, den Titel „Die Trojaner" führt.

Das trug sich folgendermaßen zu.

Die Gesellschaft der Concerte im Conservatorium hatte vor einiger Zeit mehrere Fragmente aus der „Alceste" zur Aufführung gebracht, welche von Hrn. Berlioz zu diesem Zwecke arrangirt worden waren. Er hatte schon früher sich einer ähnlichen Arbeit unterzogen, als das lyrische Theater den „Orpheus" auf die Bühne brachte. Nach der ersten Aufführung jener Fragmente ließen einige reiche Musikliebhaber Mad. Viardot ersuchen, ob es ihr nicht möglich wäre, eine Darstellung der vollständigen Oper auf einem beliebigen Theater zu veranstalten; sie ihrerseits erböten sich, alle Kosten der Inscenesetzung zu tragen. Mad. Viardot erklärte sich dazu bereit, und man wandte sich an Hrn. Berlioz, der sonst keine Gelegenheit zu versäumen pflegt seine Verehrung für Gluck offenkundig darzulegen, und bat ihn um seine Mitwirkung hinsichtlich des musikalischen Arrangements.

Hr. Berlioz forderte vier Monate Zeit, um die Partitur zu beschaffen. Das paßte schlecht zu den Wünschen jener Liebhaber, welche die Oper gern nach einem Aufschub von ungefähr zwei Monaten gesehen hätten. Inzwischen kam das zweite Concert des Conservatoriums heran, und dieselben Fragmente wurden wiederum, und zwar mit unermeßlichem Beifall gegeben. In Folge dieser Begeisterung begab sich Hr. Royer, der Director der Oper, zu Mad. Viardot und bot ihr die Rolle der Alceste für sein Theater an. Mad. Viardot, eine begeisterte Verehrerin Gluck's, nahm dies mit Freuden an, stellte

aber die Bedingung, daß die Partitur für ihre Stimme transponirt würde. Auf Grund dieser Erklärung trug das Staatsministerium Hrn. Berlioz die musikalische Bearbeitung des Stückes nebst der Leitung der Proben an, wofür ihm außer dem Ruhme der Reprise auch noch die ausgedehntesten Autorenrechte zugestanden wurden, wie sie Gluck, wenn er lebte, nur hätte fordern können.

Wider alles Erwarten wies Hr. Berlioz den Antrag mit größter Entrüstung zurück. Er wolle nicht, erklärte er öffentlich, zu einer solchen Profanation beitragen. Mit gerechtem Staunen wunderte man sich über diese neue Auffassung der Dinge, namentlich bei einem Künstler, der nicht nur zu der Profanation der Fragmente gerathen, sondern der selbst die Hand dazu geboten, ja der den „Orpheus" für das lyrische Theater profanirt hatte. Stand diese Sinnesänderung mit jener Oper, „Die Trojaner", in Verbindung, deren Inscenesetzung vielleicht dadurch verzögert werden konnte? — Jedenfalls machte die Indignation des Hrn. Berlioz in den Journalen Lärm und wurde einstimmig auf Rechnung der Verehrung gesetzt, welche der Künstler für Gluck's Namen hege. Allein damit hatte die Opposition gegen die „Alceste" noch nicht ihr Bewenden. Selbst im Innern der Administration war die Meinung nicht ganz günstig; allerlei Schwierigkeiten wurden gemacht. Der Director hielt eine Specialsitzung, um zu berathen, ob man den Diapason der Originalpartitur in dem Maße opfern müsse, daß die Aufführung unmöglich würde, — die größten Transpositionen betrugen eine kleine Terz. — Mad. Viardot wurde in das Cabinet des Directors beschieden, um ihre frühere Erklärung von Neuem zu bestätigen. Jetzt bot die Abstimmung den einzigen Weg dar, der zum Ziele führen konnte. — Es wurde ein Comité gebildet, bestehend aus dem Director, Hrn. Berlioz, Hrn. Vauthrot als Chordirector, Hrn. Dietsch als Orchesterchef und zweien Componisten, nämlich dem Fürsten Poniatowski und Hrn. Gounod. Die Stimmen fielen folgendermaßen: die HH. Dietsch, Vauthrot und Berlioz erklärten sich gegen, die HH. Gounod und Poniatowski für die Aufführung; und zwar diese gegen ihr eigenes Interesse, als von beiden Componisten bereits zwei neue Opern einstudirt wurden und die Aufnahme der „Alceste" die Proben auf längere Zeit unterbrechen mußte. Hr. Royer seinerseits trat zu ihnen, und das Resultat gab somit drei Stimmen pro und drei Stimmen contra. Der Fürst Poniatowski legte jetzt seinen ganzen Einfluß für Gluck und Mad. Viardot in die Schaale, was um so größere Sensation erregte, als er noch vor einigen Monaten, bei Gelegenheit einer musikalischen Polemik in Betreff der „Armide", dem Gluckisten Hrn. Troplong gegenüber eine ganz andere Cocarde aufgesteckt hatte.

Die Stimme des Staatsministers, welcher sich zu den Gluckisten schlug, gab endlich den Ausschlag. Das eigenthümliche Benehmen des Hrn. Berlioz war um so seltsamer, als Mad. Viardot in seinen „Trojanern" die Hauptrolle übernommen und diese Oper durch ihr neues Engagement von dem lyrischen Theater zur Großen Oper übergeführt hatte. Man kann sich seine Enttäuschung vorstellen, als ihm den Tag nach der Entscheidung die Partitur seiner Oper von der Direction zugesandt ward, mit dem Bedeuten, man bedürfe ihrer nicht mehr. Jetzt schlug er plötzlich eine andere Saite an; er sang das pater peccavi und fragte demüthig an, ob es nicht möglich sei, das Versehen wieder gutzumachen. „Es giebt nur einen Weg", antwortete man ihm, „bieten Sie freiwillig Ihre unentgeltliche Mitwirkung an." Hr. Berlioz biß in den saueren Apfel, übernahm die Arbeiten, kam in die Proben, und die „Alceste" war gerettet.

Die Aufführung der Gluck'schen Oper war aber um so mehr ein Wagestück, weil außer den eigennützigen Bestrebungen noch der Geschmack des Publicums einen gefährlichen Conflict verhieß. Der Franzose verlangt starke Emotionen oder piquante Melodieen und vor Allem einen Wechsel der Eindrücke. Er läßt sich in dieser Beziehung weder durch großen Ruf, noch durch historischen Namen imponiren und weist rücksichtslos eine jede Gabe, die ihm nicht zusagt, mit Energie zurück.

Und diesem Publicum, welches man seit sechsunddreißig Jahren von Auber zu Meyerbeer, von Meyerbeer zu Rossini, von diesem zu Halévy, von Halévy zu Verdi, Poniatowski, ja zu Offenbach geschickt hatte — einem Publicum, welches die haute volée der Pariser Gesellschaft in sich faßt und mithin nur den „Schick" anerkennt —, diesem führte Hr. Royer ein Werk aus der alten Rococozeit, und noch dazu ohne das herkömmliche ballet de minuit auf! — So war es in der That; der Jockeyclub hatte, den Manen Gluck's zu Ehren, für den ersten Abend auf die Beine der Tänzerinnen resignirt; der Jockeyclub hatte gezeigt, daß ein Groom von Schick auch classischer Empfindungen fähig sei.

Als sich die ersten Gerüchte über die Wiederaufnahme Gluck's verbreiteten, hatte man auf jede andere seiner bekannteren Opern gerechnet. Sicherlich boten die „Iphigenie in Aulis" oder „Tauris", ja selbst die „Armide" wegen des Wechsels der Situationen und des sich daraus ergebenden Colorits, vielleicht auch wegen der consequent französirenden Diction, mehr Chancen dar, als die „Alceste", welche, ebenso Handlung wie der „Orpheus", aber ohne dessen in die Ohren fallende Melodik, einem verwöhnten Publicum bei dem ersten Anhören wenige fesselnde Momente darbietet. Mit Vorbedacht hatte Gluck selbst mit der „Iphigenie in Aulis" debutirt, in welcher sein neues Princip zuerst vollkommen durchgeführt war; auf diese ließ er den vorwiegend italienisch gehaltenen „Orpheus" folgen, und erst, als er nach allen Seiten hin festen Fuß gefaßt hatte, stellte er dieses zweite Kind seiner Uebergangsperiode dem Publicum, und zwar mit einem eindringlichen Empfehlungsbriefe, vor. Die eigenthümliche Verschmelzung der italienischen und französischen Diction in der „Alceste" stellt überdies an die ausführenden Kräfte, namentlich an die Darstellerin der Titelrolle, die höchsten Anforderungen. Während die Iphigenie vor Allem schöne Handlung und richtige musikalische Declamation verlangt, der Orpheus durch eine stimmbegabte und gut geschulte Sängerin gehalten wird; so erfordert die Alceste das Zusammenwirken beider Momente in möglichster Vollkommenheit, wenn sie auf ein modernes, dem Style jener Zeit gänzlich entfremdetes Publicum einen nachhaltigen Eindruck hervorbringen soll.

Ein unerwartetes Ereigniß trug noch dazu bei, die Befürchtungen eines ungünstigen Erfolges zu steigern. Hrn. David, dem Chef der Claque, waren am Abend der Aufführung 45 Mitglieder plötzlich desertirt. War dieses Disciplinarvergehen das Werk der wühlenden Intrigue?

Ich gestehe, daß mich am Abend der ersten Vorstellung ein gewisses Gefühl der Bangigkeit ergriff, als ich eine Viertelstunde vor dem Beginne der Oper das Orchester musterte. Da lagen rechts die Pauken umgestülpt, die Pauken, welche in einer modernen Oper die Hauptrolle zu spielen pflegen; auch die Trompeten fehlten. Das Haus war zwar vollständig

und glänzend besetzt, aber bei alledem wehte eine kalte Luft in dem Saale; keines der gewöhnlichen Zeichen von reger Theilnahme, welche in Paris die erste Vorstellung einer neuen oder unbekannten Oper so häufig charakterisiren, machte sich bemerklich. Da war es vor 85 Jahren doch anders! Ein ebenso zahlreiches und noch brillanteres Publicum drängte sich wie heut im Saale; die Königin Marie Antoinette, die Beschützerin Gluck's, der Graf Artois nebst Gemahlin waren in der königlichen Loge zugegen, und die reichen Toiletten des Hofstaates decorirten die Logen des ersten Balcons. Aber auf allen Gesichtern zeigte sich eine fieberhafte Spannung. Damals flog der Name Gluck von Mund zu Mund. Wird die Oper gefallen, wird sie Fiasco machen, wie die „Cythère assiégée" im letzten Jahre? — fragte man mit einem Interesse, als hinge vom Erfolge das Schicksal des Staates ab. Es waren ja die Zeiten des zweiten musikalischen Krieges; die Parteiwuth hatte alle Classen der Gesellschaft ergriffen und sogar sonst für Musik gleichgültige Personen zu eifrigen Melomanen umgewandelt. Hie Gluck! — Hie Italien! — so erscholl es als Kriegsgeschrei der Parteien, wie es 1752 coin du roi! — coin de la reine! erschollen war. — Da standen die Vorkämpfer für den Fortschritt, die wüthenden Zukunftsmusiker, der Abbé Arnaud und der Hr. v. Chabanon, der Literat Suard nebst der ganzen Suite aus dem Café de Foix, mit drohenden Blicken ihre Gegner messend, den glatten, ewig lächelnden Laharpe, den hageren Marmontel, welcher mit Harpagusaugen die Bilance der möglichen Einnahme im Voraus berechnet. Aus dem Parterre lugte das verbissene Gesicht des Philosophen à la mode und Musikkenners par excellence, J. J. Rousseau, hervor, und in einer Loge erkannte man den geckenhaften Grimm an seinen geschminkten Wangen und den hervortretenden wasserblauen Augen. Das waren die Leute, die über Tod und Leben zu Gericht saßen; lauter bekannte Persönlichkeiten, deren Theaterartikel mit ebenso großer Begierde verschlungen wurden, wie heutzutage telegraphische Zeitungsdepeschen und Börsennachrichten.

Sie sind längst geschwunden, jene Zeiten des Enthusiasmus! Die Begeisterung ist verraucht und hat sich in jenem vornehmen Indifferentismus unserer Demi-monde niedergeschlagen, welcher das Urtheil einer Zunft bezahlter Miethlinge überläßt. Den sichersten Barometerstand des allgemeinen Kunstinteresses geben in Paris seltsamer Weise stets gewisse, in Mode stehende Locale ab. Im Jahre 1733 debattirte man im Café Procope über den Werth der Oper „Hyppolite et Aricie", und schlug sich für Rameau und Lully; 44 Jahre später las man die Briefe des Anonymus von Baugirard über Gluck, sowie sie aus der Presse kamen, im Café de Foix öffentlich vor. Im Jahre 1861 erlebten wir hier einen dritten musikalischen Krieg; im Café Riche schmiedete der Jockeyclub gegen Wagner Intriguen und debattirte über die Beine der rennenden Quatrupeden und tanzenden Bipeden. — Dank dem Genie der Mad. Viardot wurde das große Unternehmen mit einem unverhofft großartigen Erfolg gekrönt. Das Publicum verhielt sich anfänglich eisig kalt; die Ouverture wurde zwar mit einer hier ungewöhnlichen Ruhe und Aufmerksamkeit angehört und jede Störung energisch verboten, allein der am Schlusse derselben, sowie beim ersten Auftreten erfolgende Beifall kam nur von jenem bekannten Platze unter dem Kronleuchter her, wo Hr. David mit dem Reste seiner Getreuen thronte. Dieselbe Stimmung verharrte bis zur Tempelscene. Da löste endlich der Opfermarsch — wer hätte es denken können? — das Eis; er wurde mit einem unbeschreiblichen Enthusiasmus aufgenommen. Von da steigerte sich der Beifall fast mit jeder Nummer und stieg bei einzelnen Partien, wie unter Anderem bei dem Recitativ „Arbitres du sort des humains" und der Arie „Divinités du Styx" bis zur Phrenesie.

„Wir haben Buße gethan, wir haben ein De profundis gehört!" — so sagten die Pariser am 23. April 1776 beim Schlusse der Oper.

„Das ist schön; wer hätte es gedacht?" — rief das Publicum am 21. October 1861. — Das sind die Urtheile zweier Jahrhunderte bei den ersten Vorstellungen der „Alceste".

Am 23. April 1776 war es Mademoiselle Levasseur — gewöhnlich die schöne Rosalie genannt, eine der berüchtigtsten Courtisanen in Paris, und ebenso durch ein schmutziges, zotiges Epigramm auf die Schauspielerin Sophie Arnould bekannt, als durch ihre Stimme berühmt —, welche die „Alceste" in die Welt einführte.

Am 21. October 1861 hielt dieselbe „Alceste" ihren Einzug in Paris an der Hand der Mad. Viardot, einer der größten Künstlerinnen und der geachtetsten Frauen in unserer Zeit. — In dieser Zufälligkeit malt sich der sittliche Abstand beider Jahrhunderte ab.

(Schluß folgt.)

Kirchenmusik.

Für gemischten Chor a capella.

Georg Vierling, Op. 25. Frohlocket mit Händen alle Völker. Motette für zwei Chöre (mit beigefügtem Clavierauszug zur bequemen Uebersicht beim Einstudiren). Breslau, Leuckart. Partitur Pr. 22½ Ngr. Chorstimmen complet 20 Ngr.

C. H. Döring, Op. 7. Drei Motetten für den vier-, sechs- und achtstimmigen Chor a capella. Leipzig, Merseburger. Partitur 20 Ngr. Stimmen 1 Thlr.

Es ist unrichtig, wenn man den Verfall der Kirchenmusik in unseren Tagen den Componisten zur Last legt, wie öfter schon öffentlich ausgesprochen worden ist. Der Grund davon liegt vielmehr theils in der Zeitrichtung, theils in der Stellung, die der Musik als bloser Lückenbüßerin vom kirchlichen Ritus angewiesen ist, theils hauptsächlich aber in der unzulänglichen Bildung unserer Kirchenchöre. Das Ungenügende derselben hat aber seinen Grund wiederum in der oberflächlichen Bildung Derer, die diese Chöre zu leiten haben. Mit Ausnahme Weniger verstehen doch die Meisten, wenn wir recht ehrlich es aussprechen sollen, nur kümmerlich Etwas von Stimmenheranbildung und wirklicher Gesangskunst. Theils also weil sie ihre Chöre nicht tüchtig genug heranzubilden verstehen, theils weil sie auf einer nur niedrigen Geschmacksrichtung stehen und das Bessere und Höhere in der kirchlichen Musik nicht kennen, greifen sie in ihrer Schlendrianspraxis nach jenen seichten Machwerken unberufener Musikscribifaxe, weil die leichte Zugänglichkeit jenen nur oberflächlich herangebildeten Chören gerade mundrecht ist. Der geduldige Zuhörer wird daher Jahr aus Jahr ein in der Kirche von jenen schablonenhaften Dudeleien angetrommelt und angepfiffen und muß diese mehr geschrieenen als gesungenen, von den Herren Cantoren aufgetischten Abgeschmacktheiten für Musik hinnehmen. Fürwahr, hätte das Kirchenregiment mehr Sinn für den eigentlichen Zweck der Musik in der Kirche, hielte dasselbe eine wahrhafte Kirchenmusik für ebenso nothwendig und ersprießlich zur kirchlichen Erbauung

als eine Predigt — die ja selbst in manchen Fällen auf gleichem Standpunct mit jener eben genannten Musik stehen mag —, so müßte längst schon der Anfang gemacht sein, die Kirchenmusik auf eine bessere Stufe zu heben und den Sinn für dieselbe im Volke wieder zu erweitern und zu beleben.

Referent ist zu vorstehenden Zeilen veranlaßt worden durch die oben angezeigten Motetten von Bierling und Döring. Die Motette von Bierling, dessen Referent schon verschiedene Male in d. Bl. wegen seiner künstlerischen Leistungen in ehrenvoller Weise Erwähnung zu thun Gelegenheit gehabt hat, ist ein Werk aus einem Guß, schwungvoll und erhebend in ächt kirchlicher Weise. Das sinnige harmonische Gewebe hat er dem Altmeister Bach recht glücklich nachzuweben gewußt, ohne daß man ihn als einen blosen Nachahmer betrachten könnte. Das Bach'sche Contrapunctiren ist ihm in Fleisch und Blut übergegangen, so daß er auf Grund der musikalischen Fortentwickelung ein Gebilde geschaffen hat, das, auf dem Wege der Liebe und Wahrheit gefunden und empfunden, erhebend und belebend zum Herzen dringen wird. Bei aller harmonischen Kunst und technischen Durcharbeitung ist Alles lichtvoll und klar, nirgends eine Ueberladenheit, die Chöre selbständig geführt und in der Führung der Stimmen eine wohlberechnete, wirkungsvolle Oekonomie. Das Ganze besteht aus drei Sätzen, von denen die zwei ersten selbständig gearbeitet sind, den dritten bildet ein Choral, dessen Harmonisirung Bach'schen Geist athmet. Auch die Dauer des Ganzen beansprucht die Gesangskräfte in nicht anstrengender Weise.

Die drei Motetten von Döring reihen sich dem vorigen Werke von Bierling würdig an. Auch in ihnen weht ein ächt kirchlicher Geist, der nicht jene breitgetretenen Wege heuchlerischer Sentimentalität wandelt. Wenn auch die musikalische Erfindung keine neuen Bahnen aufzeigt, so ist sie doch weit entfernt, dem Gewöhnlichen und Hergebrachten sich zuzuwenden. Der musikalische Ausdruck fließt aus einer gesunden Quelle, Alles ist wahr empfunden und von einem frischen Leben beseelt. Nach Dem zu urtheilen, was Referent bisher von den veröffentlichten Werken des Componisten kennen gelernt hat, dürfte dies Werk das beste sein und diese Musikgattung seiner Natur am angemessensten. Namentlich muß die harmonische Kunst, die er darin entfaltet hat, hervorgehoben werden, die bei der contrapunctischen Verarbeitung klar und durchsichtig bleibt und dem Stimmenbereiche keine naturwidrigen Anstrengungen zumuthet. Die Stimmen bewegen sich frei und leicht und kommen bei dieser haushälterischen Verwendung zur vollen Geltung. Auch die Dauer dieser drei Motetten übersteigt nicht das Maß, und sie sind somit Kirchenchören beim Ritus zugänglich.

Hierbei muß aber noch ein Punct als allgemeine Bemerkung beigefügt werden. Man kann wol darauf wetten, daß von vielen Seiten her der Einwand erhoben werden wird, daß sowol die Bierling'sche Motette sowie die von Döring den gewöhnlichen Sängerchören wegen ihrer Mehrstimmigkeit (für zwei Chöre, sechs- und achtstimmigen Chor) nicht zugänglich sein dürften. Dieser Einwand ist aber durchaus nicht stichhaltig. Wenn freilich die Chöre so wenig geschult sind, wie es bei den meisten der Fall ist, so dürften sie kaum eine vierstimmige Motette auszuführen im Stande sein, geschweige denn eine mehrstimmige, contrapunctisch ausgearbeitete. Die mehr oder weniger große Anzahl der Sänger entscheidet hier nicht, sondern ihre schulgerechte Ausbildung. Die Masse der Sänger kommt nicht in Betracht, sondern ihre Fähigkeit. Die neuere Zeit glaubt, mehrstimmige derartige Werke müßten blos von Massen ausgeführt werden, wenn sie ihre vollständige Wirkung thun sollten. Insbesondere, meint man, erheischten dies die Bach'schen Sachen. Hat denn etwa S. Bach zu seiner Zeit einen so großen Chor disponibel gehabt, da er als Dirigent der Thomaner seine Motetten, Cantaten, Messen, seine Passionen aufführte? Oder glaubt man, daß er seinen Chor durch Dilettantenvereine verstärken konnte, die es damals noch nicht gab? Hatte S. Bach nicht zunächst bei seinen Compositionen seinen eigenen Chor im Auge? Und die Wirkung seiner Werke war sicher keine geringere als jetzt, wo es nur die Massen thun sollen. Der Schwerpunct der ganzen Frage liegt in dem musikalischen Standpuncte der damaligen Chöre.

In der heutigen Zeit hat sich das Verhältniß umgekehrt. Die Bach'schen Werke werden, mit mehr oder weniger Ausnahmen, nicht mehr von den Kirchenchören, sondern von Dilettantenchören ausgeführt. Freilich trifft Letzteres nur die bevorzugteren und befähigteren größeren Städte, wo die Gesangsbildung überhaupt eine höhere Stufe einnimmt und als eine ernste Sache betrachtet wird, und wo es Männer giebt, die nicht nur mit dem richtigen künstlerischen Wissen überhaupt ausgerüstet sind, sondern auch ihre Sänger schulgerecht herauszubilden verstehen. Verständen auch in weniger großen Städten die Leiter von Kirchenchören, wo überhaupt dergleichen bestehen, mehr von Gesangs- und Stimmenbildung, von der stufenweisen Erziehung zu einem kunstgerechten Chorgesang; so würde und müßte auch die Ausführung der Kirchenmusik, insbesondere nach der rein vocalen Seite hin, eine höhere Stufe einnehmen. Dann brauchte man vor einer doppelchörigen oder überhaupt mehrstimmigen Motette nicht zurückzuschrecken.

Emanuel Klitzsch.

Bücher, Zeitschriften.

Carl Friedrich Zelter, Eine Lebensbeschreibung. Nach autobiographischen Manuscripten bearbeitet von Dr. Wilhelm Rintel. Berlin, Otto Janke. 1861. 304 S. Pr. ?

Wie Alex. v. Humboldt in einem Briefe an Varnhagen die treffende Bemerkung macht, daß Arndt durch die großen Begebenheiten, nicht durch sich selbst gehoben worden: so darf man auch von Zelter behaupten, daß er seine Popularität zum großen Theile der Freundschaft Goethe's verdankt. Darin liegt keineswegs ein Verkennen oder gar eine Herabsetzung der Verdienste dieses Mannes; denn die Welt hat nun einmal für jedes Wirken in beschränkteren Kreisen, und sei dies ein noch so rühmliches, nur ein kurzes Erinnern. Dies kann auch nicht anders sein; und es wäre thöricht zu klagen, daß in den Aether der Geschichte nur die Höhen der Menschheit hineinragen. Ebenso wenig ist mit dieser Behauptung gesagt, daß Zelter nicht von wesentlichem Interesse für uns sein könne. Im Gegentheile, er ist eine durchaus originelle Persönlichkeit, wie wir keine zweite in der Kunstgeschichte und specifisch in der Geschichte der Musik aufzufinden wüßten. Wir möchten ihm in derselben sogar ein besonderes Capitel anweisen, und zwar unter dem Titel „Kunst und Handwerk." Wenn wir aber Zelter nach allen Seiten hin gerecht werden wollen, so müssen wir uns sein Bild nach drei Richtungen vergegenwärtigen. Was ihn zunächst als schaffenden Künstler, als Tondichter betrifft, so zählt er, mit Ausnahme weniger Lieder und mehrstimmiger Gesänge, schon längst zu den Vergessenen; er gehörte eben zu Jenen, die ihrer Zeit zwar genug gethan, aber mit ihr auch

entschwanden. Desto erfolgreicher war seine praktische Thätigkeit; und hier müssen wir vor Allem seiner Verdienste um die Berliner Singakademie gedenken, deren selbständige Leitung er nach dem Tode ihres Stifters Fasch übernahm. Weiterhin ist es die in den letzten Monaten des Jahres 1808 erfolgte Stiftung der Liedertafel: eine Schöpfung Zelter's, wofür ihm die Gegenwart bei der heutigen Ausdehnung des Liedertafelwesens nicht in entsprechender Weise dankbar zu sein scheint; denn die Männergesangvereine müßten unzweifelhaft Zelter's Andenken mehr in Ehren halten, als dies der Fall ist. Als sein Hauptverdienst müssen wir ihm aber die durch seine Energie erstrittene Einverleibung der Musik unter die akademischen Künste anrechnen, welcher seine Bestallung als akademischer Professor folgte. Das Studium der Musik wurde von nun an ein geregeltes und, wenn auch in noch so geringem Maße, vom Staate unterstütztes; durch ihn wurden in den preußischen Landen die Prüfungen ins Leben gerufen, denen sich Cantoren und Organisten vor dem Antritte eines Amtes unterziehen mußten. Betrachten wir schließlich Zelter als Mensch, so tritt uns eine gesunde und kernhafte Natur entgegen, zuweilen zwar etwas hausbacken und nüchtern, aber doch nicht alles poetischen Seins bar.

Diese Vorbemerkungen werden genügen, um unser Interesse dem oben angezeigten Buche zuzuwenden. Den ersten Theil desselben bildet die vor wenigen Jahren vom Herausgeber, einem Enkel Zelter's, in der Bodenkammer eines Gutes in Pommern aufgefundene Selbstbiographie desselben, zu deren Abfassung ihn besonders die Aufforderung der Herzogin Amalie von Weimar durch die ihm gegenüber ausgesprochene Behauptung veranlaßt hatte: Jedermann sei verbunden, sein Leben schriftlich, wenn auch nur für sich selbst, zu recapituliren; das Papier sei eigentlich nur dazu erfunden. Leider reicht das Manuscript nur bis zum Sommer des Jahres 1800; es schließt mit der Aufzeichnung vom Tode Fasch's. Den weiteren Verlauf von Zelter's Leben zu schildern war nun Aufgabe des Herausgebers, dem zwar ein reiches, dennoch aber lückenhaftes Material zu Gebote stand. Natürlich nimmt der erste Theil unser Interesse in höherem Grade in Anspruch; dessenungeachtet müssen wir Rintel das Zeugniß geben, daß er mit ebenso viel Fleiß als Geschick das Bild des kernhaften Mannes bis zu dessen Ende zu vervollständigen gewußt hat. Das Buch ist reich an interessanten Einzelheiten und ein unzweifelhaft werthvoller Beitrag zur Orientirung in den musikalischen Zuständen Berlins vornehmlich während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Einen köstlichen Genuß hat uns Zelter's Schilderung des Stadtmusikus an der St. Georgenkirche und in der Königsstadt, Lorenz George, bereitet, in dessen Haus er um 1775, also in seinem 17. Lebensjahre, „gerieth". Dieser hatte seine beiden Brüder als Gehülfen, einen Sohn und andere Lehrlinge bei sich. Der Autobiograph erzählt:

Mußte ich diesen George zuerst für einen rohen, gemeinen Mann halten, so lernte ich ihn bald als einen durchaus geschickten Musikus kennen. Er spielte alle gangbaren Instrumente gut, Violoncell und Clarinette vorzüglich; als Contraviolinist war er jedoch einzig zu nennen. Die Gewandtheit, Reinheit, Kraft und Präcision, womit er das Rieseninstrument handhabte, wüßte ich nicht auszuloben; es war, als ob die majestätischen Schritte eines Gottes durch die ganze Musik erklangen. Eine unerschöpfliche Freude und Lust an der Musik rechtfertigte seinen entschiedenen Haß gegen Plumpheit, Verdrossenheit und Pfuscherei der Untergebenen, die es in solchem Falle sehr schlimm bei ihm hatten; dagegen war er mild und schmeichelnd gegen muntere Jünger, denen gewisse praktische Vortheile geheimnißvoll mitgetheilt wurden. Das Eigenste aber, wo nicht das Wunderlichste, war das Hauswesen des guten George.

Er pflegte sich in einer Gegend der Stadt niederzulassen, wo er ohne zu große Kosten geräumig wohnen und einen Garten dabei haben konnte. In vier bis fünf großen Stuben waren die Wände mit üblichen musikalischen Instrumenten bekleidet. Mitten in der Wohnstube stand ein Familientisch, an den Seiten wenige Stühle, eine Drechselbank mit Zubehör, Rappiere, Flinten, Aexte, Sägen; Nutzhölzer traten unter den Oefen und Betten hervor; Feuerwerksgeräthe, auch eine Electrisirmaschine fehlten nicht und hundert Dinge, die man selten beisammen sieht.

Das Bett, worin er und seine Frau beisammen schliefen, stand auch hier und war nebenher von vielen, vielleicht 5 bis 10 kleinen Hunden bewohnt, die, sowie Jemand ins Zimmer trat, nach einander hervorkamen und zur Lust und Freude des Ehepaares den Willkommen bellten, dann aber ebenso in die warme Veste zurückkehrten. Die Namen der Hunde waren: Syrinx, Pan, Tubal, Midas, Viola, Clarin, Cornetta, Gavotte u. a.

In den anderen Stuben waren große hölzerne Böcke aufgestellt, um darunter wegzugeben und durch die Thür zu kommen. Die Böcke waren oben mit Dielen belegt, worauf den Winter über Blumen und Staudengewächse in Kasten standen.

Unten trieben sich Kaninchen, ein Schaf und Hasen herum; die übrigen Bewohner waren Tauben und Vögel der verschiedensten Art, entweder frei oder in Käfigen; auch ein Paar Raben wurden täglich im Sprechen unterrichtet.

Die Frau lag Kränklichkeits halber fast immer mit den Hunden im Bette; desto früher stand George Morgens auf, ließ von den Burschen die Zimmer reinigen, den Thieren Futter geben, die Gewächse begießen und den Garten bestellen. Er selbst sah nach den Instrumenten, bezog sie, reinigte sie vom Staube, und so ging der Vormittag hin.

Nachmittags mußten die Leute zusammentreten und Musik machen, Noten abschreiben ꝛc.; waren keine Aufwartungen bestellt, so wurde lange musicirt und im Sommer im Garten gefochten, gerungen, voltigirt, Komödie aus dem Stegreif gespielt und tausend beliebte Uebungen vorgenommen. Da George sich auch mit dem Feuerwerkswesen beschäftigte, wobei jeder seiner Freunde helfen mußte, Papier, Pulver ꝛc. anzuschaffen; so gab es auch dann immer ein Feuerwerk, bei dessen Abbrennung geblasen und die Pauken gerührt wurden. Er nannte dies sein Augenconcert und konnte sich Tage lang vorher kindlich auf den Augenblick freuen, alle diese Dinge anzünden und in die Luft spielen zu sehen.

Es wurden papierne Drachen von ungemeiner Größe verfertigt, mit Kunstfeuern illuminirt und im Herbste auf dem Stoppelfelde gegen Abend mit langem Feuerschweife in die Luft gezogen. Der Jubel dabei, wenn Alles wohl gerieth, war erfreulich und viele Tage nachher der Gegenstand der Unterhaltungen. Wer sich dabei ungeschickt anstellte oder verbrannte, wurde vom Meister ernsthaft angelassen.

Das thätige Leben dieses Hauses mußte mir sehr gefallen, wie empörend mich auch anfänglich die verschiedenen Gerüche dieser Dinge angingen. Doch über der Musik, woran ich hier Theil nehmen durfte, gingen alle anderen Sinne verloren. Wenn dieser George seine Leute hart anließ, so war es mir fast leid, von ihm schonender behandelt zu werden; denn da er ein sehr geschickter Mann war, so war sein Schelten und Schimpfen meinen Ohren so gut Musik als sein Spielen, und ich würde meinen Vater, den ich sehr liebte, angebetet haben, wenn er mir erlaubt hätte, statt des gottlosen Mauerns die Stadtpfeiferei zu lernen. Ich konnte mich hier Stunden lang frei auf allen Instrumenten üben, was ich zu Hause nicht durfte; ich ging mit auf die Thürme der Stadt, auf Hochzeiten, Serenaden und half die Aufwartungen versehen; Alles dieses mußte jedoch meiner Mutter weislich verschwiegen bleiben. Einst war ich mit George allein im Garten; er sagte: „Sie werden ein guter Musikus werden, aber mehr müssen Sie auch nicht werden wollen." Ich sagte, daß ich auch keinen höheren Wunsch habe. „Ja," fuhr er fort, „das sind Redensarten, die mir sehr bekannt sind; denn eigentlich wollen die Herren alle nebenher große Musici oder andere Künstler werden, aber das geht nicht. Ich will mit diesen Leuten Nichts zu thun haben, und so einer werden Sie am Ende doch auch. Sie sehen wol junger Mensch, wie es hier zugeht, das kann Ihnen nicht frommen. Endlich heißt es, man hat Sie verführt, und dann ist der Kukuk los; ich bin Ihnen herzlich gut, weil Sie so viel Lust zur Musik haben, aber bleiben Sie von mir."

Φ.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das siebente Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, am 11. November, brachte folgendes, wie zu ersehen, vom Altherkömmlichen abweichendes Programm: Symphonie (D dur, ohne Menuett) von Mozart; Concert für Violine von A. Rubinstein (neu); Ossian-Ouverture von N. W. Gade; Ensemble aus „Uthal“ von Méhul (die Soli gesungen von Frl. Antonini und den HH. Gebhard und Wiedemann, die Chöre vorgetragen von dem Pauliner Gesangverein); Andante und Scherzo von F. David und „Altdeutscher Schlachtgesang“ von Jul. Rietz. — Hr. Jean Becker aus Mannheim, der Violinsolist dieses Abends, documentirte sich nach dem Vortrage des neuen Rubinstein'schen Concertes als Künstler von solidester Meisterschaft und im besten Sinne als hervorragender Vertreter seines Instrumentes. Was das Rubinstein'sche Concert anbelangt, so hat es uns mit ungetheiltem lebendigen Interesse erfüllt. Wir halten das Werk für ein musikalisch gediegenes, von großem Effect und reich an Klangschönheit, das sich dem Besseren, vielleicht dem Besten auf diesem Gebiete zur Seite stellen darf und wol der Beachtung sich werth zeigt. Hr. Becker brachte das an Schwierigkeiten reiche Werk in vorzüglichster Weise zur Aufführung, erntete aber erst nach dem Vortrage der David'schen Composition den verdienten, enthusiastischen Beifall. Die Ausführung Seitens des Orchesters, dem in Rubinstein's Concert eine organische Betheiligung zugemessen ist, war nicht durchaus befriedigend. — Frl. Antonini hat unsere Erwartungen nicht befriedigt. In der Mozart'schen Arie schon, und mehr noch im Ensemblestück aus „Uthal“, zeigte sie einen so auffallenden Mangel an innerer Mitbetheiligung, eine Kälte des Vortrags, die unmöglich geeignet sein kann, das Publicum zu erwärmen. Ihre Stimme, ursprünglich vielleicht von nicht unangenehmer Tonfarbe, hat durch falsche Gesangsbildung einen unschönen Klang erhalten. Die HH. Wiedemann und Gebhard sangen ihre Partien befriedigend. Den vom Pauliner Gesangverein ausgeführten Chören wäre im Einzelnen größere Lebendigkeit zu wünschen gewesen. Durchaus anerkennenswerth wurde dagegen der „Altdeutsche Schlachtgesang“ durchgeführt. — Die selbständigen Orchesterleistungen des Abends verdienten ungetheilten Beifall. Die Symphonie ebensowol wie Gade's Ossian-Ouverture, ein Werk sehr bescheidenen Inhaltes, aber durch schöne Klangwirkung fesselnd, wurden ganz vorzüglich ausgeführt.

R. Leipzig. Die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses, am 16. November, brachte in farbenreicher Zusammenstellung folgende Werke zur Aufführung: Quartett (Es dur) von Cherubini (HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Davidoff); Variationen für Pianoforte und Violoncello von Mendelssohn (HH. Capell-M. Reinecke und Davidoff); Quartett (A dur) von Rob. Schumann und Rondo für Pianoforte und Violine von Franz Schubert (HH. Reinecke und David). Ueber die Ausführung sämmtlicher Werke kann nur Eine Stimme herrschen: sie war meisterhaft und fand im Publicum die lebhafteste Anerkennung. Das Scherzo in Cherubini's Quartett mußte wiederholt werden, eine Bevorzugung, die wir im Hinblick auf den originellen Werth dieses Satzes vollständig gerechtfertigt finden.

Halle. Die von Musik-Dir. John vor Jahren ins Leben gerufenen Quartett-Soiréen im Saale des Kronprinzen, welche von jeher in musikalischen Kreisen die ungetheilteste, regste Theilnahme gefunden, sind auch in der begonnenen Concertsaison wieder eröffnet, und wurden in der ersten derselben, vor einem zahlreichen Auditorium folgende Quartette zu Gehör gebracht: Mozart D moll, Beethoven's Op. 59 Nr. 3, C dur und Schumann's Op. 41, A dur. — Nachdem der Thieme'sche Gesangverein vor Kurzem, vielleicht zum ersten Male in Deutschland, „Die Maikönigin“, Pastorale von Sterndale Bennet, zur Aufführung gebracht, wurden in der letzten Soirée desselben am 31. October vorgeführt: Gade's „Comala“, eine Arie für Sopran von Spohr und Beethoven's Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester. — In den Concerten des Orchestervereins, dessen Mitgliederzahl fortwährend im Steigen begriffen, wurden bis jetzt folgende Symphonien executirt: Beethoven's C dur-, D dur- und C moll-Symphonie, Haydn's D dur und Spohr's C moll. Im letzten der Concerte spielte Hr. W. Drechsler, ein ehemaliger Schüler des Leipziger Conservatoriums, Bach's Chaconne und Solovariationen für Violine von Leonhardt; er erntete für seine Vorträge lebhaften Beifall. H.

Chemnitz. Am 14. November gab unser Stadtorchester unter Hrn. Mannsfeldt's Leitung das erste der für diesen Winter angekündigten Abonnementconcerte, in welchem Frl. Laura Lessiak aus aus Leipzig hier zum ersten Male auftrat. Wir hörten von ihr: Recitativ und Arie aus „Titus“, Mignons Lied und „Wieder möcht ich dir begegnen“ aus Liszt's gesammelten Liedern mit Pianofortebegleitung und, als freundliche Zugabe für den ihr überaus reichlich gewordenen Applaus und Hervorruf, „Die Post“ von Franz Schubert. Unser Casino-Publicum hatte den Saal bis auf den letzten Platz gefüllt. Nicht minder gut wurden die Orchesterwerke aufgenommen: Ouverture zu „Iphigenie in Aulis“ von Gluck und Nachklänge aus Ossian von Gade, Notturno aus dem „Sommernachtstraum“ und Symphonie Nr. 4. von Beethoven. Präcision und feinste Nuancirung, so daß Licht und Schatten mit plastischer Wirkung zur Geltung gelangten, bezeugten sorgfältiges Studium und den besten Willen aller Mitwirkenden. Hr. Mannsfeldt wurde zum Schlusse ebenfalls gerufen. Den Clavierpart hatte Hr. Arthur Hänsel übernommen; er verdient besondere Erwähnung wegen seiner trefflichen Begleitung der Liszt'schen Lieder, denen somit nun ebenfalls in würdigster Weise hier Bahn gebrochen ist. — rg.

Meiningen. Am 3. November wurde als zweite Oper dieser Saison der „Freischütz“ mit Frau Förster (Agathe) gegeben, in welcher Rolle sich auch dies Mal die Sängerin als vortrefflich bewährte, indem sie durch richtige Auffassung des Charakters der Agathe die Aufgabe der Rolle unter dankbarer Anerkennung des Publicums zu lösen verstand. Am 10. November folgte „Don Juan“, dessen Aufführung als eine durchaus gelungene zu bezeichnen ist. Frau Förster (Donna Anna) vereinigte auch hier wieder mit ihrer ausgezeichneten Gesangsweise das richtige dramatische Verständniß und erwarb sich namentlich durch die Briefarie großen Beifall. Frl. Elvira Berghaus wußte die Rolle der Donna Elvira mit seltener Kraft des dramatischen und mimischen Ausdrucks zur Geltung zu bringen. Das übrige Personal bewies sich wieder als brauch- und verwendbar. Hervorzuheben ist, daß das ursprüngliche Finale der Oper (Sextett) einmal wieder hervorgesucht worden war. Zu wünschen wäre aber, daß man nun auch noch die Original-Recitative und die übrigen gestrichenen Nummern der Oper zur Aufführung heranzöge und womöglich auch eine der neueren besseren Uebersetzungen verwendete. Einem solchen Kunstwerk gegenüber sollte man jedweden Schlendrian rücksichtslos verbannen. — Am 13. November gab der Salzunger Kirchenchor, der unter besonderer Protection unseres Erbprinzen steht, ein Concert in der Stadtkirche. Das Programm brachte Compositionen von Bach, Allegri, Palestrina, Orlando di Lasso, Prätorius, Jomelli, Mendelssohn und Hauptmann. Die Leistungen unter Leitung des Cantor Müller waren durchweg höchst gelungen, namentlich waren das Kyrie von Palestrina und das „Lux aeterna“ von Jomelli von außerordentlich ergreifender Wirkung. Frau Förster sang eine Arie von Händel und ein Sanctus von Cherubini mit gewohnter Meisterschaft. — Am Abend desselben Tages trug der Ihnen als trefflicher Orchesterspieler schon längst wohlbekannte Kammermusikus Simon aus Sondershausen auf dem Contrabaß zwei Stücke im Theater vor. Er löste seine schwierige Aufgabe mit ganz ausgezeichneter Virtuosität und errang sich rauschenden Beifall. ς

Barmen. Sie gedachten in Ihrer Nr. 17 (vom 18. October d. J.) der Einweihung der Concertorgel im Saale der hiesigen Concordia. Gestatten Sie mir heute noch einige ergänzende Bemerkungen. London sowie andere große Städte Englands besitzen bereits seit langer Zeit Concertorgeln; und zwei deutsche Städte, Barmen und Elberfeld, sind es, welche zunächst dem Beispiele Albions folgten. Außer an diesen beiden Orten existirt meines Wissens auf dem ganzen Continent nur noch eine Concertorgel, und zwar die am 23. September d. J. inaugurirte der Salle ducale zu Brüssel, welche aber nur die Hälfte der Register besitzt, für die sie eingerichtet ist, und ihre Vollendung erst von der Beseitigung finanzieller Schwierigkeiten erwartet. Die hiesige Concertorgel nun, welcher der Zufall wie zur Auszeichnung die Fabriknummer „100“ gegeben hat und welche aus den Werkstätten von Ad. Ibach's Söhnen hier hervorgegangen ist, zählt 44 Register auf drei Clavieren und einem Pedal und übertrifft das Elberfelder Orgelwerk im dortigen Casinosaale, welches ebenfalls noch in diesem Jahre durch die Aufführung eines Oratoriums eingeweiht werden soll, um acht Register. Nachdem unsere Concordia-Orgel, welche sich ebenso

durch mächtige Gesammtwirkung, als durch feine Intonation der Solostimmen und durch bestimmt ausgeprägte Klangfarben auszeichnet, schon am 22. Februar in der Begleitung des zur Eröffnungsfeier des Concertsaales ausgeführten „Messias“ mitgewirkt hatte, fand ihre Einweihung am 28. September endlich statt. Ein Meister im Orgelspiel, Hr. J. A. van Eyken aus Elberfeld, spielte sie an diesem Tage. Er trug Toccata (F dur) und Fuge (Cis moll) von J. S. Bach; Präludium (F dur) von N. W. Gade, Phantasie von J. G. Töpfer und Sonate Nr. 3 eigener Composition vor. Außerdem brachte das Programm die unter Musik-Dir. Krause's trefflicher Leitung gesungenen zwei Chöre von Mendelssohn, Motette für Frauenchor und Hymne für Sopransolo mit Chor- und Orgelbegleitung, sowie Kirchenarie von Stradella. — Die hiesigen Abonnementconcerte unter Hrn. Anton Krause's Direction wurden am 26. October mit den „Jahreszeiten“ eröffnet.

Görlitz. Der hiesige Gesangverein, unter Hrn. Musik-Dir. Klingenberg's Direction, veranstaltete am 8. d. M. ein zweites historisches Kirchenconcert, in welchem Compositionen von Palestrina, Gallus, Händel, Bach, Pergolese, Bortniansky, W. Klingenberg und W. Taubert zur Aufführung gelangten. Eine Motette von W. Klingenberg nach Worten des 28. Psalm: „Wenn ich zu Dir empor“ &c. erwies sich als eine tüchtige Arbeit voll frischen Lebens. Der Verein, welcher 111 Sänger zählt, feierte durch dieses Concert das erste Stiftungsfest und geht in seinem Streben, auch den Erscheinungen der Gegenwart gerecht zu werden, rüstig vorwärts. Schließlich lassen Sie mich noch eines Concertes gedenken, welches am 20. September stattfand und in welchem Frl. Susanna Klingenberg, die Tochter unseres Musikdirectors, zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit trat. Sie sang die Arie von S. Bach: „Mein gläubig Herz frohlocke“, sowie zwei Lieder von G. Eggers und R. Franz. B.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Hr. Jean Becker ist von Leipzig zunächst nach Dresden gereist, um sich dort im Tonkünstlerverein hören zu lassen, und wird sich alsdann nach Frankfurt a. M. begeben. In seiner Gesellschaft befindet sich ein Sänger, Hr. J. Monan-Rocca.

Hrn. A. Langert, einem früheren Schüler des Leipziger Conservatoriums, dessen wir schon neulich gedachten, ist die Stelle eines Musikdirectors am Stadttheater zu Kiel übertragen wordin.

Frl. Georgine Schubert aus Dresden ist auf Gounod's besondere Empfehlung am Théâtre lyrique zu Paris engagirt worden und wird als Margarethe in dessen gleichnamiger Oper debutiren.

Musikfeste, Aufführungen. Am 7. d. Mts. fand im Dresdener Hoftheater das Concert zum Besten des Hoftheater-Orchesterpersonals statt, welches mit Gade's „Comala“ eröffnet wurde und in welchem die Damen Bürde-Ney, Alvsleben und Baldamus sowie Hr. Mitterwurzer mitwirkten.

Dr. Leop. Damrosch in Breslau eröffnete am 14. v. Mts. einen vierten Cyclus von Soiréen für Kammermusik und Gesang. Die zweite Soirée fand am 28. October statt, und heben wir aus den beiden uns vorliegenden Programmen Octett von Mendelssohn, Quartett (D moll) von Franz Schubert, Trio (F dur) von W. Bargiel und Romanze für Violine von L. Damrosch hervor. Letzteres Manuscriptwerk fand, wie man uns schreibt, eine sehr beifällige Aufnahme; ebenso die von Frau Helene Damrosch vorgetragenen Lieder von Franz Schubert, R. Schumann, Rob. Franz u. s. w.

Vor einiger Zeit veranstaltete Hr. Paul Fischer, Gesangslehrer am Gymnasium zu Zwickau, in der dasigen Marienkirche vor eingeladenen Zuhörern eine Kirchenmusik-Aufführung; das Programm enthielt Compositionen von Prätorius, Löwenstern, Frank, Eccard, Händel, Mendelssohn, Hauptmann und Paul Fischer. Die Ausführung war eine in allen Theilen sehr gelungene; nicht geringere Anerkennung als die Chorleistungen fand Frl. Laura Lessiak aus Leipzig durch den Vortrag einer Arie aus Händel's „Susanna.“ Der Concertgeber hatte, wie dies Musik-Dir. Riedel in Leipzig bei Aufführungen seines Vereins zu thun pflegt, und wie es jetzt allgemein üblich zu werden anfängt, den einzelnen Programmnummern dankenswerthe historische und kritische Notizen beigefügt.

Eine Kirchenmusik-Aufführung am 31. October zu Altenburg von der Singakademie unter Leitung des Concert-M. Dr. Stade veranstaltet, brachte: Choral „Eine feste Burg ist unser Gott“, harmonisch bearbeitet von Eccard; Toccata und Fuge (D moll) von S. Bach, vorgetragen von Dr. Stade; Lobgesang von Mendelssohn.

Die Abonnementconcerte zu Altenburg, abwechselnd von Musik-Dir. C. G. Müller und Capell-M. Ernst Toller geleitet, begannen am 19. d. Mts. Im zweiten, von Letzterem dirigirten Concerte am 10. December werden Frl. Emilie Genast und Hr. Dr. L. Damrosch mitwirken.

Neue und neueinstudirte Opern. Das königl. Opernhaus in Berlin bringt demnächst neueinstudirt zur Aufführung: „Christine“ von Graf v. Redern, „Ein Feldlager in Schlesien“ und „Jessonda.“

„Die Jungfrau von Orleans“, Oper von A. Langert, deren Annahme von Seiten der Hoftheaterintendanz in Coburg bereits in diesen Blättern gemeldet wurde, geht Anfang nächsten Monats daselbst in Scene.

Neulich wurde Flotow's „Martha“ in Bologna zur Aufführung gebracht.

Preisausschreiben. Der Vorstand der „Deutschen Tonhalle“ in Mannheim hat einen Preis von funfzig Thalern für die beste Composition (für vierstimmigen Männergesang mit Harmoniebegleitung) des Preisgedichtes von K. A. Mayer ausgeschrieben. Die Bewerbungen sind bis Ende Februar 1862 in gebräuchlicher Form einzusenden.

Auszeichnungen, Beförderungen. Musik-Dir. Richard Genée aus Mainz ist als interimistischer erster Orchesterdirigent in Schwerin für die Wintersaison angestellt worden, während welcher er Hofcapell-M. Aloys Schmitt vertritt.

Anton v. Kontski hat vom Könige von Preußen den Kronenorden dritter Classe, Musik-Dir. Rich. Wüerst die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen erhalten.

Personalnachrichten. Frau Rosa Csillag will ihr Glück als Opernsängerin in Paris versuchen, wo sie auch bereits weilt und von Duprez unterrichtet wird.

Todesfälle. Am 11. November starb zu Stuttgart der Violinspieler Molique.

Vermischtes.

Kammermusikus Heinemeyer sen. in Hannover, der bekannte Flötist, beabsichtigt dem Vernehmen nach in nächster Zeit die Methode seiner Kunst zu veröffentlichen und einen Lehrcursus für Flötenspieler von Fach zu veranstalten. Wir machen darauf um so mehr aufmerksam, als Heinemeyer ohne Zweifel gegenwärtig, mit Ausnahme etwa von Dulon in Paris, als der Einzige dasteht, dem man unbedingt Classicität des Virtuosenthums in seinem Fache zusprechen darf, sowol was Ton und Technik als was geniale Behandlung des Instrumentes und Gediegenheit des Vortrags anbelangt.

Eingesandt.

Im Verlage von Bote & Bock in Berlin sind in der Collection des oeuvres classiques zwei Orgelpräludien und Fugen von J. S. Bach (G moll und G dur) erschienen, deren umsichtiges und geschicktes Arrangement zu vier Händen wir dem thätigen Musiklehrer und Componisten Carl Plato verdanken, welcher durch ähnliche Bearbeitungen dem Publicum bereits vortheilhaft bekannt ist. Wir dürfen nur an seine Arrangements des Friedemann Bach'schen Concertes, der D moll-Toccata von S. Bach u. s. w. erinnern, welche in den Concerten des königl. Domchores schon früher zum Vortrage kamen und sich stets ungetheilten Beifalles erfreuten. Diese Arrangements verdienen namentlich deshalb Lob, weil sie die Tonwirkungen der Orgel, ohne der Natur des Pianoforte zuwider zu sein, vortrefflich wiedergeben, wie dies beispielsweise in den Arrangements von Gleichauf nicht der Fall ist.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 29. November 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2⅓ Thlr.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 23.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
C. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die „Alceste" in Paris und Madame Viardot.

Von

Eduard Schelle.

(Schluß.)

Es ist nicht zu leugnen, die „Alceste" war bei ihrem ersten Debut gründlich durchgefallen. Nicht etwa ausgepfiffen oder gar ausgetrommelt, was dem Componisten wahrscheinlich lieber gewesen wäre; nein, gescheitert an der langen Weile, die sie den Parisern gemacht hatte. Sie war im wahren Sinne des Wortes ausgegähnt worden. Schadenfroh rief ein Antigluckianer dem Abbé Arnaud zu: „Nun, die Oper ist gefallen". — „Gewiß", erwiderte dieser, „aber vom Himmel!" — Das war allerdings ein schönes Bonmot, wie deren der geistreiche Abbé stets bereit hatte; aber — vom Himmel oder nicht — die „Alceste" war so hart gefallen, daß es besonderer Hülfsmittel bedurfte, sie wieder aufzurichten. Die ersten beiden Acte freilich hatten manchen Beifall erhalten, Dank der Partei des Künstlers, — so sagten die Gegner desselben; ja man fand an einigen Stellen „Kraft und viel Energie" im Ausdruck; der letzte Act jedoch verwischte jene günstigen Eindrücke gänzlich. „Man kann jede Wette eingehen, daß dieses sogenannte Meisterwerk des Hrn. Gluck in diesem Lande keinen Fuß fassen wird, und daß die neue Regie unter ungünstigen Auspicien debutirt hat. Selbst die Ballets sind erbärmlich; keine Arie für die Violine; nichts Heiteres ꝛc." so lautete der Bericht des Journals d'un observateur, welches sich noch am meisten unparteiisch hielt. Obwol die Königin durch ihre Anwesenheit die Oper zu halten suchte, so konnten doch „alle Anstrengungen der Partei dieses Deutschen (des partisans de cet Allemand) den schlechten Effect des dritten Actes nicht verhüten." Nicht minder deutlich, als dergleichen Stellen, schildert den ungünstigen Erfolg der Bericht des „Mercur", der, alle näheren Andeutungen vermeidend, sich nur mit der banalen Phrase begnügt, daß die Kenner am Besten im Stande sein würden, den Werth der Musik zu schätzen. Eine Fluth von Epigrammen und Bonmots, welche damals jedes ungewöhnliche Ereigniß hervorrief, malte vollends aus, was die Kritik nur angedeutet hatte. So verspottete man schon am zweiten Tage nach der ersten Aufführung die neue „Bußoper" in folgenden Versen:

> Pour jubilé on répresente Alceste:
> Les confesseurs disent aux pénitens,
> Ne craignez rien à ce drame funeste,
> Pour station allez tous mes enfans:
> Par-là bien mieux dans ce temps l'abstinence
> Mortifierez vos goûts et vos plaisirs;
> Et, si parfois vous avez des désirs,
> Demandez Gluck pour votre pénitence.

Den nächstfolgenden Vorstellungen erging es nicht besser; sie vermehrten nur die Zahl der Epigramme, was Gluck um so empfindlicher verwundete, als er mit der „Alceste" die noch im frischen Andenken stehende Niederlage seiner Cythère assiégée neutralisiren wollte. Allein die Cythère assiégée war nur eine Gelegenheitsoper und wurde als eine solche betrachtet; die „Alceste" hingegen war von dem Componisten und von dem Bearbeiter des Buches, du Rollet, als ein „Meisterwerk", als eine „leidenschaftliche, energische, dramatische Musik, wie man sie nie auf einem Theater in Europa seit der Wiedergeburt dieser schönen Kunst gehört habe" — also pomphaft genug angekündigt und damit die Erwartungen des Publicums über die Maßen gesteigert worden. Gluck suchte durch theilweise Aenderungen, so z. B. durch Einführung des Herkules, sein Werk zu heben. Am 12. Mai erschien die „Alceste" in verändertem Costume. Das Haus war gefüllt wie bei der ersten Vorstellung. „Die Partei des Ritter Gluck hatte eine Verstärkung von Hülfstruppen herbeigeführt", — doch vergeblich; man fand, daß weder „das Gedicht, noch die Musik etwas gewonnen hatten"; die aufrichtigen Bewunderer des Werkes selbst waren mit den Aenderungen am Wenigsten zufrieden und zogen die erste Ausgabe der Oper vor.

Die „Alceste" war mithin zum zweiten Male gefallen. Am Ende des Mai hieß es: „da die „Alceste" keinen Fuß faßt, so kommen die Directoren der Oper auf den Geschmack der Nation zurück und lassen jetzt die Oper l'union de l'amour et des arts von Floquet einüben."

Man überarbeitete von Neuem den dritten Act.

Gluck, verstimmt wegen dieser schlechten Erfolge und gebeugt durch die Nachricht vom Tode seiner Nichte, war von Paris abgereist. Die Direction übertrug in seiner Abwesenheit eine abermalige Bearbeitung des letzten Actes Gossec, „einem Musiker, dessen Stärke der Kirchenstyl ist, ein trauriger, finsterer Styl, ganz analog dem der neuen Oper."

Die Constellation war, wie man sieht, der „Alceste" nicht günstig; glücklicher Weise sollte sie nicht in Erfüllung gehen. Als man am 31. Juli die Oper in neuer Gestalt, und zwar zum letzten Male in der Saison gab, wurde sie nicht nur sehr beklatscht, sondern auch am Schlusse stürmisch wieder verlangt; „was gegen den Gebrauch in diesem Theater ist, wo das Parterre niemals seine Wünsche so ausdrücklich kundgiebt." — So hatte die „Alceste" doch endlich einen Boden gewonnen, wenngleich die Direction es nicht für gerathen hielt, den Forderungen der Verehrer nachzugeben.

Die folgende Wintersaison brachte dem gekränkten Componisten eine neue Genugthuung. Als am 7. December 1776 die Oper von Neuem gegeben ward, benutzte der Balletmeister Gardel die Gelegenheit, ein von ihm componirtes Ballet zu Gunsten einer seiner Schülerinnen zwischen den zweiten und dritten Act einzulegen. Das Publicum zeigte mehr Geschmack, als die Direction. Kaum hatte der Tanz begonnen, als sich das Mißfallen an dieser unschicklichen Einlage in einem fürchterlichen Lärmen kund gab und Balletmeister und Tänzerin ohne Gnade unter Pfeifen und Zischen von der Bühne verwiesen wurden, obwol das Ballet beliebt und die Tänzerin sehr schön war. Dennoch aber scheint die „Alceste" noch immer Nichts weniger als eine Zugoper abgegeben zu haben. Als am 5. März 1777 die Vorstellung für das allgemeine Benefiz (capitation)*) stattfinden sollte und die „Alceste" von der Direction dazu bestimmt wurde, gerieth das ganze Personal außer sich. Man erklärte, die Tragödie sei zu veraltet, es würde Niemand kommen; Sänger und Tänzer verweigerten ihre Mitwirkung, und die Oper mußte zurückgestellt werden.

Endlich aber ging doch in Erfüllung, was Gluck nach der ersten verhängnißvollen Aufführung seinen bestürzten Freunden vorausgesagt hatte; die „Alceste" war noch vor Ablauf des Jahres eine, wenigstens bei dem gebildeteren Theile des Publicums beliebte Oper geworden. Je mehr man sich an sie gewöhnte, um so mehr zog sie an. Und so erschien sie bis zum Jahre 1825 stets wieder auf dem Repertoire, bis man sie nach der dreihundertundachtundvierzigsten Vorstellung bei Seite legte, um sie nach 36 Jahren wieder hervorzusuchen.

Der Theaterzettel vom 23. April 1776 enthält nur eine Liste von sechs Personen, nämlich: Admet, Alceste, Apollon, den Priester des Apollon, Evander und einen Gott der Unterwelt (dieu infernal). Der berühmte Sänger Le Gros und Mademoiselle Levasseur gaben die beiden Hauptrollen. Auf dem Theaterzettel vom 22. October 1779 kommen noch hinzu: Herkules, eine unterirdische Gottheit (divinité infernale), der Herold, das Orakel, zwei Priester, die beiden Kinder, eine erste und zweite Griechin. Der Gott der Unterwelt und die divinité infernale wurden von einem Sänger gegeben. Der Theaterzettel vom 24. Februar 1786 giebt dagegen die jetzt gewöhnliche Personenliste, zu der noch statt der beiden Griechinnen zwei Chorführer kommen, welche der Theaterzettel von 1825 in eine Begleiterin (suivante) zusammenzieht. Diese drei verschiedenen Listen weisen auf drei Hauptredactionen der Oper hin, von denen die letzte wahrscheinlich von Gluck selbst geleitet oder wenigstens als die angemessenste anerkannt wurde und sich als solche auf unseren Bühnen erhalten hat.

So wenig die äußere Ausstattung der Oper der ersten Bühne von Paris würdig war, so gebührt doch der Direction ein hohes Lob, daß sie das Werk ohne moderne Ueberarbeitung in seiner ursprünglichen Form vorführte und in dieser Hinsicht streng der Tradition folgte. Die HH. Auber und Berlioz leiteten die Proben persönlich, und der Letztere hatte sogar mehrmals selbst den Tactstock in die Hand genommen, um Tempi und Nuancen der Tradition gemäß einzustudiren. Sänger und Orchester zeigten den besten Willen. Das Letztere war ganz nach der Vorschrift der französischen Partitur besetzt und für den Effect einsichtig disponirt, indem Hr. Royer dem Streichquartett eine stärkere Besetzung als gewöhnlich gab; die Anzahl der Violinen betrug 28, zu diesen kamen 10 Bratschen, 11 Violoncelle und 9 Contrabässe. Die Chöre detonirten weniger, als es hier sonst der Fall ist, und sprachen namentlich deutlich aus. Allein warum strich nicht die Direction die unglückliche Figur des Herkules, welche weder musikalisch noch dramatisch in das Ganze paßt? Oder wenn man sie der Tradition zu Liebe behalten wollte, warum strich man wenigstens nicht die Arie, welche nur zu deutlich an den schablonenhaften Styl des Gossec erinnert und widerwärtig nach den erhabenen Eindrücken das Gemüth wie das Ohr berührt? Wenn es der Direction darum zu thun gewesen wäre, vor der großen dramatischen Scene im Styx das abgespannte Publicum zu ermuntern, so hätte sie ihren Zweck nicht besser erreichen können; denn die Erscheinung des plumpen und sich ungeschickt gebahrenden Herkules, der eher an das Münchener Hofbräuhaus als an die thessalischen Gefilde erinnerte, erregte bei jeder Vorstellung eine wahrhaft homerische Heiterkeit, welche sich am Schlusse bei dem Kampf mit dem Schatten wiederholte und den erhabensten Moment der Oper zu einer vollständigen Caricatur machte.

„Führen Sie die „Alceste" mit Ihren schlechten Darstellern und mit jeder anderen Actrice als Mademoiselle Levasseur auf, den „Orpheus" dagegen mit den besten Kräften, die Sie haben, und Sie werden sehen, daß „Alceste" den Preis davonträgt" — so schrieb Gluck 1776 in einem Briefe, welcher sein Verhältniß zu Piccini aus einander setzte. Gluck stellte also die Leistung der Levasseur sehr hoch. Die Pariser vermißten jedoch an ihr Adel des Ausdrucks, und als einst die Laguerre die Rolle gab, ward die Oper minder schlecht aufgenommen. Hector Berlioz seinerseits verweilt mit Vorliebe bei der Leistung der Branchu im Jahre 1825. Da ich diese nicht gesehen habe, so kann ich keinen Vergleich anstellen, bekenne aber, daß ich das Bild der Alceste, wie ich es mir in der Phantasie aus der Musik forme, nie in der Vollkommenheit verwirklicht gesehen habe, als bei der Darstellung der Mad. Viardot. Mad. Branchu war eine bedeutende Sängerin, aber klein von Gestalt nach der Aussage des Hrn. Berlioz, und das ist ein großer Uebelstand bei einer Rolle wie Alceste oder Iphigenie. So unbedingt ich sonst den Satz unterschreibe,

---

*) Die Kopfsteuer (capitation) wurde 1694 in Frankreich eingeführt und zu diesem Behufe die Franzosen in 22 Classen getheilt. Um die Schauspieler für diese neue Auflage zu entschädigen, bewilligte man dem Theater drei außerordentliche Vorstellungen, deren Ertrag unter das Personal nach Maßstab der Gehalte vertheilt wurde. Der Artikel 45 des Reglements von 1713 machte diese Vorstellungen von dem Willen der respectiven Behörde abhängig, damit, wenn sie Umstände halber nicht stattfinden konnten, die Schauspieler sich nicht zu einer Entschädigung berechtigt glaubten. Mit dem Jahre 1796 hörten diese Vorstellungen auf; aus ihnen entstanden später die noch jetzt üblichen Benefizaufführungen.

daß ein bedeutendes Talent uns über die Mängel seiner äußeren Erscheinung hinweg führe, so muß ich für solche Figuren, die in der griechischen Mythologie ihren Boden haben, eine Schranke ziehen. Wir bringen in Folge unserer intellectuellen Bildung und durch die Bekanntschaft mit der Antike ein bestimmtes Ideal mit, welches wir wenigstens annäherungsweise in der Wirklichkeit sehen wollen, sofern uns alle Illusion nicht verloren gehen soll.

Es möchten sich selten bei einer Sängerin alle die Eigenschaften, welche die Darstellung erhabener Rollen verlangt, in dem Maße und der vollkommenen Vereinigung vorfinden, wie bei Mad. Viardot. Die Künstlerin besitzt körperliche Formen, welche von der Natur für die antike Gewandung gemeißelt zu sein scheinen. Schlanke und doch volle Gestalt, fein geschnittener Kopf, seelenvolle Augen und sympathische Züge sind gewiß seltene Vorzüge, die eine hohe geistige Begabung, eine ungewöhnliche Bildung, verbunden mit gründlichem Studium der Antike, aufs Passendste zu verwenden weiß. Mad. Viardot ist eine Künstlerin im höchsten Sinne des Wortes; ebenso groß als Darstellerin wie als Sängerin. Ihre Schule reicht an das Höchste, was die musikalische Welt je gehört hat. Nimmt man dazu noch eine großartige musikalische Bildung und das ernste Streben, welches, alle Theatereffecte verschmähend, einzig und allein darauf hingeht, das Bild des alten Meisters in seiner idealen Wahrheit und Reinheit wiederzugeben: so wird man mir zugeben, daß die Alceste schwerlich einer besseren Hand übergeben werden konnte.

Die Person der Alceste hebt drei Momente hervor, welche als wesentliche Conturen des Bildes ihre Berechtigung sowol in der dramatischen Darstellung, als auch im musikalischen Ausdruck verlangen. Zunächst tritt uns die liebende Gattin entgegen, welche ihr junges Leben den stygischen Göttern weiht, um ihnen den Gatten zu entreißen. Der Kampf aber, den dies Opfer hervorruft, steigert sich herber, als er das Pflichtgefühl der Mutter, die ihre unmündigen Kinder lassen muß, mit in den Conflict bringt. Um diese aus der doppelten Situation hervorgehende Stimmung lagert sich endlich wie ein Faltenwurf die Würde der griechischen Sage, von welcher der eigentliche Grundton ausgeht; denn es ist das antike classische Weib, welches durch sie zu einem lebensvollen Bilde ausgemalt wird, dessen harmonische Schönheit keinen einseitig gesteigerten Affect verträgt. Diese Momente treten in drei Stellen besonders musikalisch hervor; so in der feierlichen Arie des ersten Actes „divinités du Styx“, wo das tragische Pathos mit machtvollen Posaunenschlägen alle sanfteren weiblichen Gefühle zurückdrängt, während das Geständniß der Opferthat im zweiten Act „Eh! quel autre qu'Alceste devait mourir pour toi?“ die unendliche Liebe in fast moderner Innigkeit wiederklingen läßt; und endlich in der großen Arie des ersten Actes „Non ce n'est point un sacrifice“ bei den Worten „sans toi, oh mes enfants“, wo zwei klagende Oboen während der kurzen Pause das in der Erinnerung aufsteigende Bild der hinterlassenen Kinder so wunderbar intoniren. Das sind gefährliche Stellen in der Partitur, wo die größte Theaterroutine im Stiche läßt und nur Genie und feine Beobachtungsgabe die richtigen Accente verleihen; und das waren die Höhepuncte der Darstellung der Mad. Viardot. Keine Feder kann den Eindruck schildern, den jene erste Arie in ihrem Munde hervorbrachte, wie sie, ein Bild der Niobe, Schmerz und Grauen niederkämpfend, stolz den unterirdischen Göttern ihr Leben hinwirft, alles Mitleid verschmähend, und mit geschickter Benutzung des Kehltones auf dem ausgehaltenen tiefen d — die Arie war in die kleine Unterterz transponirt — bei den Worten „pâles compagnes de la mort“ in einer kalten, bleiernen Klangfarbe die Schauer des Todes momentan, wie unbewußt, durchwehen ließ; — keine Feder kann die Accente malen, mit welchen die Künstlerin, in inniger und unermeßlicher Liebe überströmend, die Worte „Eh! quel autre“ u. s. w. recitirte, oder wie der verzweifelnde Mutterschmerz sich bei der Stelle „oh mes enfants!“ u. s. w. in brechenden Lauten nur mühsam Luft machte. Ich gedenke nicht der mächtigen Invocation im ersten Act „Arbitres du sort des humains“, auch der dramatischen Arie des zweiten „Ah! malgré moi, mon faible cœur partage“, noch der großen Scene im dritten Acte, welche sämmtlich vollendete Meisterwerke des Vortrags waren, wo indeß Situation und Umgebung die Auffassung begünstigten, noch so vieler anderer Partien, deren Wiedergabe des Gluck'schen Genius würdig war.

Da der monotone Charakter des Gedichtes mehr oder weniger eine monotone Färbung des musikalischen Ausdruckes erzeugt und mithin leicht ermüdend auf das Publicum wirkt, so hängt ein wesentlicher Theil des Gesammteffectes von der Darstellung der beiden Hauptpartien, namentlich aber der Alceste ab, insofern durch eine sparsame Steigerung der Eindrücke die Zuhörer in steter Spannung erhalten werden. In dieser Beziehung zeigte Mad. Viardot eine Meisterschaft, wie sie selten angetroffen werden dürfte. Durch eine weise und fein berechnete Vertheilung der hervortretenden Accente, ferner durch eine sparsame und richtige Verwendung der zu Gebote stehenden Mittel, alle die heute so beliebten Kunstgriffe, wie das häufige Vibriren, verschmähend, wußte sie das Publicum stets in reger Theilnahme zu erhalten, welche an dem Culminationspuncte der Oper, bei der erschütternden Stelle, wo Alceste mit dem Rufe „Qu'il vive!“ u. s. w. sich den unterirdischen Mächten übergiebt, bis zum maßlosesten Applaus stieg.

Dank dieser genialen Behandlung der Rolle, und vor Allem der keuschen Hingabe der Künstlerin an die Diction Gluck's, die sie Note für Note, ohne alle moderne Verzierung wiedergab, trat das Bild in seiner ganzen Plastik rund und voll heraus, und jeder für diesen Styl empfängliche Zuhörer nahm aus dem Theater einen Totaleindruck mit, wie ihn nur die Antike, etwa die Juno Ludovisi oder die Niobe hinterläßt.

(Ende des ersten Artikels.)

Kammer- und Hausmusik.

Ernst Naumann, Op. 3. Fünf Lieder von Eichendorff, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 4. Drei Phantasiestücke für Violoncell oder Violine und Pianoforte. Ebendas. Pr. 1 Thlr.

———, Op. 5. Drei Phantasiestücke für Viola oder Violine und Pianoforte. Ebendas. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Daß ein junger Componist seine erste Thätigkeit der Kammer- und Hausmusik zuwendet, erweckt für ihn immer schon ein günstiges Vorurtheil. Die Hoffnung, mit der ich obige Hefte des mir bisher entgangenen Ernst Naumann in die Hand nahm, ist nicht getäuscht worden; ich fand überall den besten Willen und das ernsteste Streben, etwas Solides zu geben. In den Phantasiestücken Op. 4 und 5 ist die Hauptstimme, ein schlichter, leicht auszuführender Gesang, dem Vio-

loncell und der Viola zugetheilt, das Pianoforte ist blos begleitend, wie schon der Titel andeutet. Da dergleichen Duos jedoch in der Regel von den clavierspielenden Dilettanten gekauft werden, so würde es vielleicht praktischer gewesen sein, die sich etwas mager ausnehmende Pianostimme durch einige wenige Pinselstriche interessanter zu machen.

Viel bedeutender als diese zwar anspruchslosen, immerhin aber ansprechend zu nennenden Stücke ist das Liederheft Op. 3. Hier zeichnen sich namentlich die Nummern 3, 4 und 5 durch gute Declamation und innig empfundenen Gesang aus. Nr. 1 ist gefällig, jedoch nicht neu in der Erfindung, und in Nr. 2 der synkopirte Rhythmus zwar schumannisch interessant, aber für ein Lied vielleicht schon zu gesucht. Wenn man nebenbei — und dies gilt gleichmäßig für alle drei Hefte — den Eindruck erhält, als hätte der Componist das Zeug, noch weit Besseres zu geben, als wäre er nur aus Bescheidenheit und durch eine sich selbst aufgelegte Beschränkung abgehalten worden, tiefer in sein Inneres zu greifen, so gewährt der zur Zeit noch vorhandene Mangel gerade die sicherste Bürgschaft für eine reichere Zukunft. DAS.

Bücher, Zeitschriften.

Franz Magnus Böhme, Das Oratorium. Eine historische Studie. Leipzig, J. J. Weber. 1861. 66 S.

So viel dem Referenten bekannt, behandelte den betreffenden Gegenstand bisher nur G. W. Fink in einer ungenügenden Monographie*). Eine gründliche, auf den Zinnen der Zeit stehende Darstellung des Oratoriums von seinen ersten Wurzeln bis zu seiner gegenwärtigen Entwickelung dürfte gewiß eine sehr willkommene Bereicherung unserer musikalischen Literatur sein. Ob nun die vorliegende Schrift allen Anforderungen genügt, die man an eine derartige Monographie zu stellen berechtigt ist, möchten wir in Zweifel ziehen. — Nachdem der Verfasser den Begriff des Oratoriums erörtert hat, verbreitet er sich über die Vorläufer desselben, über die Pilgerchöre und geistlichen Schauspiele (Mysterien) des Mittelalters, aus welchen die in Rede stehende Kunstgattung entstanden ist. Die gewöhnliche Angabe, daß Philipp v. Neri um 1540 das Oratorium eingeführt habe, wird vom Verfasser bestritten; das allein Richtige daran sei, meint Letzterer, daß durch Neri's Veranstaltungen die geistlichen Musikdramen sehr gepflegt wurden, daß aber seiner Zeit die wirklich scenische Vorführung unterblieb, und daß nur der Name dafür in jenen Tagen entstanden ist. Nachdem die Beschaffenheit der fraglichen Form im 16. Jahrhundert erörtert worden, lenkt der Autor die Aufmerksamkeit auf die weitere Entwickelung der von ihm beschriebenen Musikgattung in Italien und gedenkt der Einführung des Recitativs und der Arie, woran sich die weitere Ausbildung und Pflege der Oratorien in Deutschland und England schließt. Die Schilderung der deutschen Passionsoratorien zur Zeit der Reformation bis zum Ende des 16. Jahrhunderts halten wir für nicht mißlungen, ebenso die Darstellung der in Rede stehenden Kunstgattung unter Heinrich Schütz und unter Sebastiani, wie denn überhaupt die erste Hälfte des Buches, bei welcher es sich namentlich nur um Zusammenfassung des bereits vorliegenden historischen und kritischen Materials handelt, bei Weitem mehr befriedigt, als die Schlußhälfte, bei welcher wir öfters Schärfe des Urtheils und Mangel genauer Charakteristik der Werke neueren und neuesten Ursprungs vermissen. Namentlich in letzterer Beziehung ist der Verfasser ungenügend orientirt. Ueber S. Bach und Händel läßt sich der Autor mit vieler Wärme aus, ohne jedoch eine prägnante Charakteristik der beiden großen Meister zu liefern. Wenn er aber S. 43 seiner Brochure sagt: „Und wahrlich, ist irgend ein Meister berufen, in unserer musikalisch übersättigten (?), vielfach kränkelnden (?) Zeit den Repuls zu gehaltvollen Tonwerken zu geben, den Geschmack zu läutern, Musiker und Publicum immer wieder auf die wahre Tonkunst hinzuweisen, die ebenso frei ist von aller Ueberputzung (Arien?), als tief in ihrer Harmonie ꝛc.: so ists nur (?) der deutsche Meister Bach" — so müssen wir dagegen entschieden protestiren, indem wir, bei der größten Hochachtung vor dem betreffenden Meister, denselben doch nicht als alleinigen Angelpunct aller wahren Kirchenmusik ansehen können; schon darum nicht, weil die Kunst nie ein Einziger ausschließlich besessen hat. Auch ist unsere Zeit in ihrer religiösen Weltanschauung so vielfach von der Bach'schen Zeit verschieden, daß seine Kirchenmusik unmöglich in allen Beziehungen dem jetzigen Zeitbewußtsein genügen kann. Der Abschnitt über die neueren Oratorien von Mendelssohn, Schumann, Marx ꝛc. ist bei Weitem der schwächste; hier scheint der Autor, bei offenbarer Vorliebe für die älteren Kunsterscheinungen, noch nicht vollständig im Klaren zu sein. Jedenfalls würde die letzte Partie des Böhme'schen immerhin nicht unverdienstlichen Werkchens gelungener sein, wenn der Verfasser bereits vorhandene und maßgebende Andeutungen über die desfallsigen Bestrebungen hätte benutzen und weiter ausführen wollen. Es wäre zu wünschen, daß bei einer neuen Auflage des Buches namentlich dieser Abschnitt vollständig umgearbeitet und erweitert würde. Vielleicht ergeben die inzwischen erscheinenden, neuen oratorischen Arbeiten Franz Liszt's („Heilige Elisabeth", „Christus") neue Gesichtspuncte in der betreffenden Kunstform. A. v. C.

*) Was über das Oratorium in mehreren Lexicis enthalten ist, z. B. in dem von Schladebach und Bernsdorf edirten, ist sehr unbedeutend, wie wir überhaupt die letztere Erscheinung als in vielem Betracht mißlungen bezeichnen müssen.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das dritte Concert des Musikvereins Euterpe am 19. November gestaltete sich zu einer künstlerischen That, die in Leipzigs Musikannalen einzig dasteht, da es galt, Aufgaben zu lösen, die an die Intelligenz und künstlerische Energie der Direction ebenso, wie an die Leistungsfähigkeit der Ausführenden die höchsten Ansprüche stellen: Aufgaben, deren Lösung bisher zum Monopol unseres Gewandhauses gehörte und nur von den demselben zur Disposition stehenden künstlerischen Kräften für ausführbar gehalten wurde. Dieser Umstand scheint uns gewichtig genug, um ihn namentlich zu betonen. — Zur Aufführung kam im ersten Theile Rob. Schumann's Balladen-

cyclus „Vom Pagen und der Königstochter“ (Dichtung von E. Geibel) für Solostimmen, Chor und Orchester. Da dieses Tonwerk seiner Zeit in d. Bl. bereits eingehende Würdigung erfahren hat, so glauben wir uns nur auf die Ausführung desselben beschränken zu dürfen, und verdient diese in Erwägung der nicht unbedeutenden Schwierigkeiten und der Neuheit des Werkes unter allen Umständen eine würdige, dem Kunstwerke entsprechende genannt zu werden. Frau Dr. Reclam, Frl. Lessiak und die HH. Musik-Dir. John aus Halle und königl. Domsänger Sabbath aus Berlin leisteten in den Gesangssoli anerkannt Vortreffliches. Frl. Giesinger aus Leipzig wußte ihrer kleineren Sopranpartie ebenfalls gerecht zu werden, sowie auch der HH. Coldit und Präger und der durchaus wackeren Chöre, ausgeführt von den Gesangvereinen Ossian, Arion und Mitgliedern des Rich. Müller'schen Vereins, anerkennend zu gedenken ist. Daß dieses Werk nach erstmaliger Aufführung einen nur mäßigen Beifall finden würde, war uns schon vor Beginn des Concertes entschieden klar und liegt eben in der Natur der Sache. Es wäre fehlgeschossen, hieraus Theilnahmlosigkeit des Publicums folgern, und ungerecht, demselben Vorwürfe machen zu wollen. Das Werk hat Terrain gewonnen, wo es mit so ungetheiltem, ersichtlichem Interesse wie bei uns an diesem Abend entgegengenommen wird. — Den zweiten Theil füllte Beethoven's neunte Symphonie, der man mit so großer Spannung entgegengesehen und mit deren gelungener Ausführung in der That Unerhörtes geschehen. Hr. v. Bronsart hat unmöglich Scheinendes möglich gemacht und wie mit einem Zauberschlage seinen Orchester- und Chormassen erhöhetes Leben und potenzirte Leistungsfähigkeit einzuhauchen verstanden: ein Dirigentenverdienst, das die lauteste Anerkennung verdient. Vorübergehende Schwankungen und einzelne kleine Versehen vermochten den günstigen Gesammteindruck in keiner Weise zu beeinträchtigen und die enthusiastischen Beifallsbezeugungen zurückzuhalten, in die der gedrängt gefüllte Saal nach Beendigung der „Neunten“ ausbrach. Hr v. Bronsart als Dirigent ward am Schlusse unter allseitigstem Applaus hervorgerufen: ein Factum, welches unseres Wissens in den musikalischen Annalen Leipzigs bis jetzt einzig dasteht.

Leipzig. Am 22. November führte der Riedel'sche Verein Beethoven's große Messe (in D) in der Thomaskirche auf. Die Solostimmen hatten Frau Dr. Reclam, Frl. Lessiak, sowie die HH. Musik-Dir. John aus Halle und Hofopernsänger Weiß aus Dresden übernommen; die Solovioline vertrat Hr. Concert-M. David, das Orchester bildete unser Gewandhaus-Orchester. Sing- und Orchesterstimmen kamen schon nach den ersten Tacten in besten Zug, durchdrangen und hoben sich gegenseitig, und die Bläser mit ihren seelisch-beredten Klängen wetteiferten mit dem harmonischen Soloquartett zur Verherrlichung des herrlichen Werkes, welches sich nach und nach erbaute und wölbte zum hohen unabsehbaren Himmelsdom, dem fast kein Wölkchen Trübung brachte. Ich erinnere namentlich an das Verhallen des Kyriesatzes mit den schönen Oboe- und Horntönen, an die prächtige Steigerung im Gloria bei Deus Pater omnipotens, an die treffliche Wechselwirkung kurz darauf zwischen Soloquartett und Chor; ferner an das großartige, wesentlich durch das wirbelnde Pauken-A beförderte Crescendo vor Eintritt der großen Fuge Cum sancto spiritu, welche so fließend und ungezwungen vom Chore erfaßt und durchgeführt wurde, daß von einer „Unsangbarkeit“, die man Beethoven oft zum Vorwurf macht, ganz und gar Nichts zu bemerken war. Vom Credo notire ich die Stellen: Qui propter nos homines, Et incarnatus est, Passus et sepultus est als vollendet schön wiedergegeben, und gedenke endlich noch des Agnus Dei, bei dem das Soloquartett wiederum zur unlöslichen Einheit zusammenschmolz. A. Dörffel.

Leipzig. Eine Matinée im Saale des Gewandhauses am 24. November, von Frau Kohlmann-Beistein aus Wien veranstaltet, bot ein wunderlich zusammengewürfeltes Programm, indem dem nicht minder wunderlich zusammengewürfelten Publicum Kammermusik, Gesangsvorträge und declamatorische Leistungen aufgetischt wurden. Wir beschränken uns hier ausschließlich auf ein kurzes Referat über einige Gesangsnummern des Programmes. Als Concertsängerin hat sich Frau Kohlmann hoffentlich nicht bei uns einführen wollen; denn dann sähen wir uns genöthigt, ihre Leistungen von einem anderen Gesichtspuncte aus zu beurtheilen. Wie wir aber erfahren, gedenkt sich die Concertgeberin als Gesangslehrerin in Leipzig niederzulassen, und als solche dürfte sie wenigstens Anständiges leisten. Sie bewies eine gute musikalische Bildung und eine dieser entsprechende Sicherheit; was uns bei ihrem Vortrage allerdings nicht gefiel, z. B. meist undeutliche Textaussprache, Ziehen u. s. w., mag vielleicht nur Eigenthümlichkeit der Sängerin sein, weshalb wir diese Mängel auch nicht ihrer Methode anrechnen wollen. Die Befähigung zu höherem geistigen Erfassen haben wir freilich ebenso wenig aus ihrem Vortrage der „Adelaide“ und zweier mit Frau Bertram gemeinschaftlich gesungener Lieder Mendelssohn's zu erkennen vermocht. Was die Letztere betrifft, so können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, daß wir bei Frau Bertram nicht noch so viel Stimmfonds vermuthet hätten. Die unzweifelhaft in nicht gewöhnlichem Maße talentirte Sängerin würde im Concertsaale ihre Stimme nicht nur erhalten, sondern sogar einen gewissen Grad künstlerischer Reife noch zu erreichen im Stande sein, während sie im Theater immer mehr ihrer musikalischen Auflösung entgegengeht.

Leipzig Die neunte Aufführung des Dilettanten-Orchestervereins am 24. d. Mts. eröffnete das G moll-Quintett von Mozart, dessen Wiedergabe im Ganzen eine recht brave war. Diesem folgten zwei „schottische Lieder“ für eine Altstimme mit Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell von Beethoven, gesungen von Frl. Lessiak; die Sängerin befriedigte uns besonders durch den Vortrag des zweiten dieser Lieder, „Der treue Johnie“. Die „Lebensstürme“, charakteristisches Allegro für Pianoforte zu vier Händen von Franz Schubert, spielten (auf einem Blüthner'schen Flügel) Frl. Schilling und Hr. v. Bernuth sauber und nach der technischen Seite hin befriedigend. Jede der Programmnummern wurde vom Publicum mit ermunterndem Beifall aufgenommen. Auf das Anhören der weiter sich anschließenden „schottischen Lieder“ Beethoven's und der Haydn'schen D dur-Symphonie mußten wir verzichten; doch wollen wir unsere Verwunderung darüber nicht verhehlen, wie man vier Gesänge ganz verwandten Genres in fast unmittelbarer Aufeinanderfolge dem Publicum darbieten kann. Erzeugt schon die geistige Verwandtschaft dieser Lieder eine gewisse Monotonie, so steigert sich diese durch die gleichartige Instrumentalbegleitung und dadurch, daß jedes der Lieder aus mehreren, theils sechs-, theils achtzeiligen Strophen besteht, welche in unveränderter Fassung immer wiederkehren.

R. Leipzig. Das vierte Concert des Musikvereins Euterpe, am 26. November, hatte in seinem Programm jedenfalls mit gutem Vorbedacht umfangreichere Tonwerke von hervorragenderer Wucht und Bedeutung ausgeschlossen und brachte, wenn schon nur musikalisch Gediegenes, so doch zumeist Werke, die im Ganzen diesem Concert das Gepräge anmuthiger Unterhaltung aufdrückten. Im Hinblick auf die vorhergegangene Aufführung findet das heutige Programm seine vollständige Erklärung. — Die Salonleistungen dieses Abends waren wiederum hervorragender Natur, in ihren Erfolgen begeisternd. Frau Ingeborg v. Bronsart erfreute das Publicum — sie spielte einen Flügel aus der Fabrik von Breitkopf & Härtel — mit dem Vortrag des Concerts im italienischen Styl von J. S. Bach, einer reizenden Novellette, D dur, von R. Schumann und dem anmuthigen As dur-Walzer von Chopin, und brachte jede dieser Piècen nach ihrer Eigenthümlichkeit zur wohlthuendsten Geltung. Das zierlich elegante Figurenspiel in Bach's italienischem Concert gewann unter den Händen der Künstlerin Leben und Bedeutung und die übrigen beiden modernen Stücke fesselten durch Anmuth durchwehten, liebreizenden Vortrag. — Der zweite sehnlichst erwartete Gast des Abends war Frl. Jenny Meyer aus Berlin. Ausgestattet mit einem klangvollen Alt, vorzüglicher Tonbildung, trefflicher Textaussprache, verbindet die Sängerin mit classischer Ruhe und Sicherheit poetische Auffassungsweise, Wärme und Innigkeit des Vortrags, welcher eindringlich zum Herzen spricht. Die Künstlerin sang Arie aus dem „Messias“ von Händel, Cavatine aus Rossini's Semiramis und Mignon-Lied „Kennst du das Land“ von Liszt, worunter die Händel'sche Arie und „Mignon“ den Preis verdienten. Letzteres war ebenso fein in der Auffassung wie wirkungsvoll in der Wiedergabe. Frl. J. Meyer erntete, wie Frau v. Bronsart, nach jedem der Vorträge mehrmaligen stürmischen Hervorruf. — Den Anfang des ersten und Schluß des dritten Theiles bildeten die Ouverture zu den „Abenceragen“ von Cherubini und Oberon-Ouverture von Weber. Beide Werke wurden in durchaus vortrefflicher Weise wiedergegeben und mit lebhaftem Applaus aufgenommen. Den zweiten Theil bildeten F. Liszt's „Festklänge“. Wir haben nach einmaligem Hören die Ueberzeugung gewonnen, daß dieses Werk von Liszt's symphonischen Dichtungen als am eingänglichsten und verständlichsten sich erweisen dürfte; die poetische Vorlage ist weniger tief und gewaltig und bedingt eben darum auch nicht jenen Aufwand technisch-geistiger Ausdrucksmittel, die wir in mancher anderen Tondichtung des Meisters bewundern. Die Motive sind klar und eindringlich, die Instrumentation sinnlich-glänzend und effectvoll, der Vorlage entsprechend. In buntem Wechsel schweifen heitere Bilder, dem Leben entnommen, an unserer Seele vorüber: dies ins Auge gefaßt, giebt zugleich den Schlüssel zum Verständniß des Inhaltes, wie der Form dieses Werkes an die Hand. Die Ausführung war sicher und schwungvoll und fand seitens des Publicums lebhaften Beifall.

Berlin. Der 2. November brachte uns durch die Singakademie J. S. Bach's H moll-Messe. Wir haben in Nr. 19 des 54. Bds. (vom 3. Mai 1861) bei der vorzüglichen Aufführung derselben durch den Stern'schen Gesangverein erst ein längeres Referat gegeben, so daß wir des eng zugemessenen Raumes wegen nothwendiger Weise darauf verweisen müssen. Die Chorleistungen waren im Allgemeinen recht befriedigend, weniger die Sololeistungen des Frl. Behr und des Hrn. Krause (nicht der Opernsänger). Frl. Behr's klangvolle Altstimme hat nichts Sympathisches. Frl. Schneider und die HH. Dr. Geyer und Dr. Müller waren ihren Aufgaben besser gewachsen. Hr. Prof. Grell hatte viele Kürzungen vorgenommen, aber die mit unserer Zeit nicht mehr gut zu vereinende Bach'sche Instrumentirung, jedoch ohne Orgel beibehalten. — Am 3. November hatte Wagner's „Lohengrin" mit unseren bekannten Opernkräften wieder ein drückend volles Haus aufzuweisen. Der Enthusiasmus des Publicums ist für dieses geniale Werk in steter Steigerung begriffen. — Eine ernste, weihevolle Todtenfeier, zur Erinnerung an Mendelssohn, fand am 4. November durch Prof. J. Stern mit seinem Gesangvereine im Arnim'schen Saale statt. Fern sei es von uns, heute eine eingehende Kritik üben zu wollen Um des Verstorbenen mit einem Lorbeerkranze geschmückte Büste gruppirte sich in amphitheatralischer Aufstellung der Gesangschor. Von den zehn Nummern des Programmes, welches natürlich nur aus Compositionen des Verstorbenen bestand, konnten wir, des überfüllten Saales und der unnatürlich großen Hitze wegen gedrückt stehend, nur die vier ersten Piècen hören. Die Chorleistungen des Eichendorff'schen Nachtliedes (von Stern für Chor arrangirt) und des 43. Psalm für achtstimmigen a capella-Chor waren meisterhaft und, trotz der peinigenden Gluth im Saale, bewundernswürdig in der Intonation. Frl. Biondini von der italienischen Oper zu Paris sang mit Verständniß und ziemlich bedeutender Bravour die Sopran-Concertarie „Infelice!" ꝛc. Unser Großvirtuose H. v. Bülow spielte zum ersten Male auf einem Bechstein'schen Flügel neuester Construction von mächtigem Tone das Präludium und Fuge (E moll Op. 35) vollendet schön und, gegen die übliche Sitte dieser Concerte, unter lautem Beifall des kunstverständigen Publicums. — Am 9. November gab der königl. Hofpianist Ant. v. Kontski im Saale der Singakademie ein ziemlich besuchtes Concert. Daß derselbe ein sehr bedeutender Clavierheld ist, weiß Jeder, der ihn gehört hat. Vereinigt dieser Virtuose auch die potenzirteste Bravour mit der ausgebildetesten Technik, so wurden wir, vielleicht deswegen, doch nicht im Allgemeinen von seinem Spiele erwärmt, weil er selbst das Zarteste zu kräftig individualisirt. Auch im classischen Spiele — Trio C moll von Beethoven, zwei kleinen Fugen von J. S. Bach und Händel, dem Perpetuum mobile aus der C dur-Sonate von Weber — zeigte er sich meist lobenswerth, jedoch zu weltlich galant in den Fugen und zu sehr prestissimo im Perpetuum. Im C moll-Trio wetteiferten die HH. Kammermusiker Zimmermann (Geiger) und J. Stahlknecht (Violoncellist) um die poetische Wiedergabe ihres Partes. — Die vier Bravourpiecen, welche Hr. v. Kontski außerdem noch spielte, waren von seiner Composition, denn componiren muß man heut zu Tage, und kostete es — fünf Dutzend Opernmotive. Auch darin nimmt er es mit den meisten Virtuosenhelden auf, und es klingt bei ihm gerade so empfindungssüß, toilettenkräftig und bravourselig, wie bei diesen. Seine Trovatore-Phantasie, der süß schmachtende Erguß einer gut gelaunten Improvisation, schenken wir ihm als Composition. Sein neuer Krönungsmarsch, „Wilhelmus" genannt, ist als zweite Umarbeitung seines beliebten „Réveil du Lion" ein raffinirtes Clavierkanonadenstück von weniger Zugkraft. Seine Serenade ist sang- und spielbar. Der Concertgeber erntete reichen Beifall. Frl. Biondini unterstützte das Concert noch durch Gesangsvorträge. — Das Programm der ersten Soirée des Hrn. Hofpianisten H. v. Bülow am 10. November im Saale der Singakademie haben Sie bereits veröffentlicht. Nachdem ich in Nr. 7 des 54. Bds. d. Bl. (vom 8. Febr. 1861) über v. Bülow's drei Soiréen der Saison 1860/61 einen Gesammtbericht veröffentlicht und darin die große Bedeutsamkeit seines fabelhaften Virtuosenthums geschildert, welches in allen Factoren der productiven Zeitepoche von anderthalbhundert Jahren durch ihn die reinste, höchste und durchgeistigtste Interpretation erfahren, so halte ich es geradezu für überflüssig, noch fernerhin über v. Bülow's unbestrittene Reproductivität und Künstlerschaft zu schreiben und zu sprechen. Der gefüllte Saal des wahrhaft kunstsinnigen Publicums, welches sich für alles Große und Schöne zu begeistern versteht, hallte nach jeder Concertpiece von wohlverdientem und gerechtem Beifall wieder. H. v. Bülow benutzte zwei Bechstein'sche Concertflügel, den schon erwähnten von neuer Construction, der im Saale der Singakademie noch von mächtigerer Wirkung war, und einen nach der alten Bauart von gesangreichem und ausgiebigem Ton. Ehlert's Carnevalsstück und Raff's Romanze nebst Fughette sind geniale, wohl zu beachtende Conceptionen. — Am 11. November eröffnete Musik-Dir. C. Liebig seine früher im Saale der Singakademie abgehaltenen sechs Orchestersoiréen im Meser'schen Saale unter den Linden. Ein Hr. J. Rosenthal spielte in dieser Soirée Mendelssohn's Violinconcert (E moll) ohne tieferes Verständniß und ohne die dazu nöthige Technik. — Die erste der Kammermusik-Soiréen (12. November) der HH. Lange und Oertling hatte auch in dieser Saison wieder ein großes und kunstverständiges Publicum herangezogen. Meist treffliche Ausführung und interessante Programme sind auch diesen Soiréen eigen. Wir hörten dies Mal die große A moll-Sonate für Piano (Hr. Lange) und Violine (Hr. Oertling) von Rubinstein, Rob Schumann's Quartett Op. 47, den zweiten Satz (Romanze) aus dem Violinconcert von Joachim, Liszt's „Au lac de Wallenstadt", Raff's Concertromanze Op. 41 für Piano, Beethoven's „In questa tomba oscura" und Lieder von Rob. Radecke und Franz. Den ersten Satz und das Scherzo, weniger das Trio desselben, halten wir in der Rubinstein'schen Sonate für das Bedeutendste. Der letzte Satz enthält unverkennbar interessante Züge; nur bedarf er noch der Klärung. Der einheitliche Grundgedanke wird durch die etuden- und studienartigen Violinsätze beeinträchtigt. Im Ganzen jedoch verdient diese Sonate, welche mit eingehendem Verständniß executirt wurde, immerhin die Aufmerksamkeit und die Aufmunterung des Publicums. Schumann's herrliches Quartett, von den HH. Lange (Piano), Oertling (Violine), Wendt (Viola) und Espenhahn (Violoncello) gespielt, erfuhr bis zum letzten Satze durch sämmtliche Spieler eine geläuterte Ausführung. Der letzte Satz hatte allerdings einige Menschlichkeiten aufzuweisen. Wie wir früher schon bemerkt, ist Hr. Gust. Lange ein sehr bedeutender Pianist. Seine heutige Hauptleistung war Raff's schwierige und geistreich componirte Concertromanze. Als Ensemblespieler gefiel uns Hr. Oertling heute besser als in seinem Solovortrage des Joachim'schen Concertsatzes. Ist Oertling's Bogen in der Cantilene beschwingt und tonbelebt, so fehlte dem Joachim'schen Concertsatz die meisterhafte Reproduction. Es schien uns, als wäre unser gut geschulter Geiger für diese Pièce auf seinem Griffbret (vielleicht in Folge der großen Hitze) intonationsunsicher. Alle Concertpiècen, wie der Gesang des Frl. Emma Walter wurden sehr beifällig aufgenommen. — Am 13. November fand der zweite Quartettabend der HH. Laub, Radecke, Würst und Bruns im Saale des Englischen Hauses statt. Zur Aufführung kam Mozart's D moll Nr. 2, Beethoven's Es dur, Op 74 und als Novität Richter's E moll-Quartett Op. 25. Letzteres gehört zu den besten hier zur Aufführung gekommenen Quartetten der Neuzeit. Man sieht vom Anfang bis zum Schluß, daß der Autor ein bedeutender Theoretiker ist, der aber auch zu gleicher Zeit praktisch und wirkungsvoll für die vier Instrumente zu schreiben versteht. Sind die Motive auch nicht durchweg originell, da die drei letzten Sätze mitunter zu sehr an Gade'sche und Schubert'sche Styl- und Schreibart erinnern, so haben sämmtliche Sätze doch ein piquantes und fesselndes Gepräge. Polyphone Ausarbeitung und contrastirende Gegenüberstellung der Themen in den einzelnen Sätzen sind anzuerkennende und hervorzuhebende Eigenschaften dieses Quartettes. Die beiden mittleren Sätze halten wir für die bedeutendsten. Das Quartett wurde vorzüglich gespielt und fand nach jedem Satze allgemeinen Beifall. Vollendete, meisterhafte Leistungen waren mit ihren packenden und zündenden Sätzen Mozart's und Beethoven's Quartette. — Das erste von den vier Abonnementconcerten des Musik-Dir. Rob. Radecke fand am 16. November im Saale der Singakademie statt. Ein voller (ob ergiebiger und kostendeckender?), von dem lebhaftesten Beifall wiederhallender Saal bezeugte dem Künstler, wie man bemüht ist, seine Concertunterhaltungen und deren Leistungen anzuerkennen. Zur Aufführung kamen: Beethoven's Ouverture Op. 124, Recitative und Chöre mit Orchester aus dem unvollendeten Oratorium „Christus" von Mendelssohn, Es dur-Concert für Piano und Orchester von Beethoven, gespielt von Hrn. Rob. Radecke, und Rob. Schumann's herrliches Orchesterwerk, die feurig jubelnde B dur-Symphonie, welche nach Melodik, Harmonik und Rhythmik in ihrer meisterlichen Instrumentation zu den schönsten und bedeutendsten dieses Genres gerechnet werden kann und muß. Jetzt endlich scheinen Musiker und Publicum bei uns dieses groß angelegte und ebenso durchgeführte Werk, welches vor Jahren noch mit Risico auf unsere Concertprogramme gesetzt werden konnte, verdaut zu haben, denn jeder Satz fand bei vorzüglicher Execution den ungetheiltesten Beifall. Der Triangel in dieser Symphonie ist ein wol zu entbehrender Appendix. Wie es Schumann mit dieser Symphonie erging, so findet heute noch Beethoven's Ouverture Op. 124 unter den Musikern Mäkler genug, die da meinen, sie sei doch nicht von allzu großer Bedeutung. Dieses Opus will oft gehört und wegen seiner contrapunctischen Arbeit viel studirt sein. Wir unseres Theils könnten diese Ouverture anstatt alle Jahre einmal, wöchent-

lich zweimal mit großem Interesse hören. Mit einigen kleinen Ausnahmen bewährte die wackere Liebig'sche Capelle auch durch das Spiel dieser Ouverture ihren wohlbegründeten Ruhm. Gewohnt, unsere freimüthigen, tonkünstlerischen Aeußerungen unverhohlen auszusprechen, finden wir, daß die Aphorismen des unvollendeten „Christus" sehr gute Musik, aber zu wenig Oratorienmusik enthalten. Dies kann der anerkannt großen Verdienstlichkeit des mit Recht so geachteten und gefeierten Meisters keinen Abbruch thun. Vielmehr fühlen wir uns gedrungen hierbei zu erklären, daß das Ohr und der Verstand des Sachverständigen durch eine Anzahl kleinerer und größerer Schönheiten gefesselt wird, die der sinnigen Instrumentation, der Disposition der Stimmen, der harmonischen Künstlichkeit ihr Dasein verdanken, sowie die Recitative oft neu behandelt, auch durch den kürzlich engagirten Solotenoristen des Domchores, Hrn. Seifert, nicht stimm- und talentlos gesungen wurden. Die Chöre gingen exact und frisch. Des Concertgebers tonkünstlerische Leistungen sind mannigfacher Art. Als tüchtiger Dirigent, Quartettgeiger, Gesangs- und Clavierlehrer erfreut sich derselbe eines begründeten Rufes, und wenn Musik-Dir. Rob. Radecke ab und zu als Solopianist auftritt, so finden seine Leistungen als solcher stets Anklang und Beifall. Hr. Rud. Radecke, Bruder des Concertgebers, leitete im Beethoven'schen Concerte das Orchester.

Th. Rode.

Erfurt. Als Vorfeier zum Krönungsfeste hatte der Soller'sche Musikverein am 16. October im hiesigen Schauspielhause eine Musikaufführung veranstaltet. Sowol das Fest selbst, wie auch das Programm hatten fast alle Musikfreunde Erfurts versammelt und das Haus bis zum letzten Stehplatze angefüllt. Ein Prolog und Spontini's „Borussia" leiteten die Feier in würdigster Weise ein. Die Gesangspiece wurde so meisterhaft ausgeführt (Frau Podolsky aus Weimar, Frau Oberbeck-Achten aus Gotha, Hr. Musik-Dir. John aus Halle und Hr. Sobolleff aus Weimar sangen die Soli), daß das Auditerium dadurch vollständig electrisirt und die Musik wiederholt durch Beifallssturm unterbrochen wurde. Hierauf trat Concert-M. Ulrich aus Sondershausen auf und spielte das Violinconcert von Mendelssohn. Sowol die Wahl dieses Concertes, welches seit langer Zeit hier nicht gehört worden, war eine glückliche, als auch das Spiel des Hrn. Ulrich selbst ein vortreffliches. In der Technik wie im Vortrage bekundete der Musiker eine hohe Meisterschaft; sein tief durchdachtes, seelenvolles Spiel erntete rauschenden Beifall. Es folgte die Olympia-Ouverture von Spontini. Den zweiten Theil des Festprogrammes bildete „Der Rose Pilgerfahrt" von R. Schumann. Jeder erfreute sich des Fortschrittes, welchen der Soller'sche Musikverein durch die Wahl dieses Werkes documentirte; denn Musik von Schumann und anderen neueren Tondichtern kannte man bisher fast gar nicht bei uns. Die Zähigkeit, mit welcher die frühere Leitung des Vereins an dem Alten hing, unterdrückte jedes Vorwärtsstreben. Was nun die Aufführung des Stückes selbst betrifft, so haben wir es wesentlich dem Talente und der Energie des jungen Dirigenten Hrn. Billig zu verdanken, daß dieselbe eine würdige zu nennen war. Die Hauptsoli wurden wieder von den oben genannten vier Künstlern und Künstlerinnen in vorzüglichster Weise ausgeführt. Im Allgemeinen wurden auch die schwierigen Chöre recht gut gesungen; und wenn einige Fehler hin und wieder vorkamen, so wird Niemand dieselben dem Dirigenten zur Last legen, wenn man die ihm entgegenstehenden localen Schwierigkeiten erwägt. Derselbe mußte nicht allein seine Gesangskräfte für diesen Abend aus der ganzen Stadt recrutiren und mit einem aus den verschiedensten Musikcorps zusammengewürfelten Orchester sich begnügen; sondern er hatte besonders auch mit den Störungen zu kämpfen, welche die sonst vortrefflichen lebenden Bilder, die dem Musikstücke als Illustrationen dienen sollten, verursachten. Hr. Billig hat bei dieser Aufführung sein Dirigententalent entschieden dargelegt, und es ist nur zu wünschen, daß diese junge, frische Kraft in Zukunft mehr und besser benutzt wird.

J.

Hirschberg (Schlesien). Hier fanden vor Kurzem zwei Concerte statt, welche eine besondere Erwähnung verdienen. Das erste, ein Orgel- und Gesangsconcert in hiesiger Gnadenkirche, veranstaltet von Organist Jul. Tschirch und Cantor Rud. Thoma, enthielt folgendes Programm: Phantasie und Fuge (C moll) von Seb. Bach (vierhändig arrangirt von Jul. Tschirch, vorgetragen von ihm und seinem Sohne); fünfstimmige Motette für gemischten Chor von Mich. Bach; Ave verum von Mozart; Psalm: „Wie lieblich sind deine Wohnungen" 2c. für Männerchor von B. Klein; Phantasie und Fuge, componirt von Jul. Tschirch; Duett für Sopran und Alt mit Chor aus dem Oratorium „Lazarus" von J. Vogt; Psalm 125, 1. 2. für gemischten Chor und Orchester, componirt von Rud. Thoma; Variationen für die Orgel (A dur) von A. Hesse; Psalm: „Der Herr ist mein Hirte" 2c. von B. Klein; Chor: „O welch eine Tiefe" 2c. aus „Paulus" von Mendelssohn; Postludium (D moll) von F. W. Markull. — Wenn schon das Concert durch die sehr gelungene Ausführung eine allseitig günstige Aufnahme fand, so erregte besonders die Vorführung des großen Orgelwerkes mit seinen 66 klingenden Stimmen und 4 Manualen, Echo- und Crescendowerk, kürzlich durch G. Schlag in Schweidnitz reparirt und durch ausgezeichnete Rohrwerke und Labialstimmen ergänzt, in der Phantasie von Jul. Tschirch die größte Bewunderung. — Das zweite Concert wurde veranstaltet von Frl. Anna Becky aus Berlin und Frl. Marie Gärtner, herzogl. gothaische Hofpianistin. Erstere, durch frühere Concerte uns bereits bekannt, erwarb sich aufs Neue Beifall, besonders durch den Vortrag der Arie „Höre Israel!" aus „Elias" von Mendelssohn und eines Liedes von Thoma. Frl. Marie Gärtner glänzte durch ein ebenso brillantes als gediegenes und seelenvolles Spiel. Eine würdige Schülerin Liszt's, trug sie dessen Concert-Paraphrase über „Rigoletto", Lucia-Phantasie, Schlummerlied von Weber u. s. w. mit geistvoller Auffassung vor. — An anderweitigen Concerten für diesen Winter dürfte hier kein Mangel zu befürchten sein. Organist Tschirch beabsichtigt „Sängerabende" zum Zweck der Vereinigung aller Männergesangskräfte zu veranstalten, ebenso hat der strebsame Musik-Dir. Elger bereits vier Symphonieconcerte angekündigt.

τ

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. H. v. Bülow wird demnächst eine längere Concertreise antreten; am 3. December wird er in Cassel, am 6. in Frankfurt a. M., am 10. in Leipzig und am 12. in Löwenberg concertiren.

Frl. Trebelli scheidet am 1. December aus der Merelli'schen Gesellschaft, geht dann mit Hrn. Lorini nach Hamburg und tritt am 1. Januar ihr neues Engagement in Paris an.

Am 23. d. Mts. veranstaltete Hr. Jean Becker im Saale des Hôtel de Saxe zu Dresden eine Soirée musicale, in welcher er u. A. mit Hrn. Kammermusikus Seelmann Duo concertante von Spohr spielte; in die Gesangsvorträge theilten sich Frl. Katharina Lorch und Hr. Monari-Rocca.

Hr. Friedrich Rietz ist als Capellmeister am Coblenzer Stadttheater engagirt worden.

Neue und neueinstudirte Opern. In Regensburg wird augenblicklich der „Tannhäuser" neu einstudirt.

Auszeichnungen, Beförderungen. Der Hofsänger Heinrich ist als Professor am Conservatorium der Musik in München angestellt worden.

Personalnachrichten. Die Nachricht aus Stuttgart vom Tode Bernhard Molique's wird widerrufen; derselbe lebt in London. Der verstorbene Molique war bescheidenes Orchestermitglied und beschäftigte sich zugleich mit Verkauf und Vermiethen von Instrumenten.

Todesfälle. Am 29. October starb in Hamburg die Sängerin Frau Maximilien, geb. Nier.

Vermischtes.

Der „N. Pr. Ztg." schreibt man aus Wien, daß die von zahlreichen Blättern gebrachte Notiz, R. Wagner sei nach Venedig abgereist, unrichtig sei; weiterhin berichtet der nämliche Correspondent, daß man mit Tichatscheck wegen Uebernahme der Partie des Tristan in Unterhandlung getreten sei.

Felix Mendelssohn-Bartholdy's „Reisebriefe" sind in erster Auflage (2000 Exemplare) bereits vergriffen und erscheinen demnächst in zweiter Auflage.

Der Verwaltungsrath der „Perseverantia" in Berlin hat in seiner Sitzung vom 10. d. Mts. die Auflösung der Anstalt in Aussicht genommen.

R. Wagner läßt einige seiner Operndichtungen ins Ungarische übersetzen.

Intelligenz-Blatt.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 6. December 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern 2½ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 1 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 24.
Fünfundfunfzigster Band.

J. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Die „Alceste" in Paris und Madame Viardot.

Zweiter Artikel.

(Genesis des Textbuches.)

Von

Eduard Schelle.

Die Erfolge des „Orpheus" hatten die Aufmerksamkeit Gluck's und seines Dichters Calzabigi auf die Tragödie des Euripides, „Alceste", gelenkt, deren Stoff mit dem des „Orpheus" in mancher Hinsicht verwandt ist, allein schon durch den unterliegenden Boden der Heldenzeit ein höheres Pathos anschlägt. Die Oekonomie eines modernen Opernlibretto verträgt sich indessen mit der einfachen und nüchternen Form der antiken Tragödie schlecht. Calzabigi sah sich genöthigt, gerade die charakteristischen und geschichtlichen Züge der Sage zu opfern, um diese der modernen Gefühlsweise anzupassen und, woran ihm vor Allem lag, für die musikalische Darstellung zu disponiren. Gluck, der in seiner ersten Periode eine Menge italienische Opern componirt hatte, nahm es jetzt ernster; er wollte kein Libretto, sondern ein sinnvoll angelegtes Gedicht illustriren.

Euripides führt die Sage in folgender Gestalt vor.

Admet, ein thessalischer König, liegt auf dem Todtenbette. Apollon, welcher, aus dem Olymp verbannt, bei ihm als Hirte gastliche Aufnahme gefunden, entzieht durch List den Parzen das Leben des jungen Königs. Die Schicksalsgöttinen geben indeß nur unter der Bedingung nach, daß sich statt seiner ein anderes Opfer stelle. Da sich Niemand dazu verstehen will, so weiht sich die Königin Alceste für den Gatten dem Tode. Aus einem Dialog zwischen Apollon und Orkus geht hervor, daß Alcestes Entschluß dem Admet bekannt ist; er liebt seine Gattin, aber er liebt das Leben noch mehr. Die Klagen des Volkes, der Schmerzensschrei der Kinder, das Todesgrauen der Königin selbst, welche obwol entschlossen doch unwillkürlich vor der Ausführung der That zurückbebt, bilden erschütternde Momente in der Tragödie. Sterbend beschwört Alceste den Admet, ihr treu zu bleiben und keine neue Gattin zu Hymens Altar zu führen. Admet verspricht es, und getröstet scheidet die Königin vom schönen Leben. Während der Todtenfeier erscheint der alte Pheres, der Vater des Admet, mit kostbaren Gewändern als Ehrengaben für die Todte. Admet macht ihm bittere Vorwürfe, daß er, der schon an der Schwelle des Grabes stehe, nicht für seinen Sohn habe sterben wollen. Pheres antwortet in gleichem Tone; jeder hier auf der Erde ist für sich da, sagt er; auch ihm, obwol alt, sei das Leben süß, das Licht der Sonne angenehm. Die Erscheinung des Herkules unterbricht diese, unser sittliches Gefühl verletzende Scene. Er begiebt sich zu Diomed, um ihm im Auftrag des Eurystheus die menschenfressenden Stuten zu entführen, und will, da ihn gerade sein Weg durch Thessalien führt, bei seinem Freunde Admet einsprechen. Der junge König ladet ihn in den Palast; Herkules ist erstaunt über die bestürzten Mienen seines Freundes und bleibt an der Schwelle stehen. Was für ein Unglück hat dich betroffen? ruft er. — Hast du deinen Vater verloren? — Nein. — Deinen Sohn? — Nein. — Alceste? Ich weiß, daß sie sich für dich dem Tode geweiht hat . . . Admet, fürchtend, Herkules würde seine Gastfreundschaft verschmähen, wenn er die Wahrheit erführe, giebt vor, eine Fremde, in seinem Hause erzogen, sei gestorben, daher die Trauer. Es wird ein Festmahl angerichtet; Herkules bekränzt sein Haupt mit Myrthen, trinkt und singt, bis er, betroffen über das Entsetzen der bedienenden Sklaven, diese befragt und die Wahrheit erfährt. Alceste ist nicht mehr! ruft er aus; und ich Unglücklicher habe in dem Hause des trauernden Freundes mich der Freude hingegeben! — Er fragt nach dem Grabe, will hin und kämpft die Todte dem Orkus ab, als dieser erscheint, das Blut der Opfer zu trinken.

Die größte Schwierigkeit bei der Bearbeitung dieses Stoffes bot dem Dichter der Charakter des Admet dar. Die passive Stellung, welche derselbe in der Tragödie einnimmt, während gerade in seiner Person die Fäden der dramatischen Entwickelung zusammenlaufen, verhindert nicht nur alle Theilnahme, sondern entzieht auch dem Charakter der Alceste alles höhere Interesse. Ein Mann, der mit dem Leben seiner geliebten Gattin das seinige erkauft, ist in unseren Augen Nichts werth, und die Frau, welche ihr Leben für einen solchen Gatten opfert, erscheint uns mehr oder weniger als eine Närrin. Calzabigi suchte der unglücklichen Figur zunächst dadurch einiges Leben einzuflößen, daß er sie in Conflict mit dem Entschlusse

der Alceste setzte und daraus einige in der That effectreiche Situationen zog. Er strich demzufolge die Person des Herkules, mit dem unter solchen Umständen selbst bei der geschicktesten Verwendung Nichts anzufangen war, und ebenso den Pheres, welcher vollends nicht herpaßte; er verwandelte ferner die Unterhandlung des Apollon mit den Parzen in ein Orakel, das Grabmal der Alceste in einen den stygischen Göttern geweihten Hain und umhing endlich das dürftige Gerüst, so gut es ging, mit dem phantastischen Flitterwerk des italienischen Opernapparates. Darnach gestaltete sich die Tragödie des Euripides in dieser Weise:

Admet liegt schwer erkrankt darnieder; die Einwohner der Stadt sind vor dem Palaste versammelt, auf Kunde von dem Befinden des Königs harrend. Da tritt ein Herold auf und verkündet der Menge, daß das Leben des Königs sich zu seinem Ende neige. Die Königin erscheint in Begleitung ihrer Kinder und fordert das Volk auf, mit ihr in den Tempel zu gehen und Apollon um die Rettung des Königs anzuflehen. Die Decoration wechselt und zeigt die Statue des Gottes; die religiöse Ceremonie hebt an. Der Priester befragt die Eingeweide des Opfers, und von Schrecken ergriffen thut er kund, daß der Gott sprechen wolle. Alle Anwesenden fallen nieder, und während des feierlichen Schweigens läßt sich die Stimme des Orakels vernehmen: „Il ré morrá s'altro per lui non more“ (der König wird sterben, wenn nicht ein Anderer sich für ihn hingiebt). Der Priester fragt die bestürzte Menge, wer für seinen König sich opfern wolle. Niemand antwortet. Laßt uns fliehen! schreit das Volk und zerstreut sich entsetzt. Die unglückliche Königin bleibt ohnmächtig am Fuße des Altars zurück. — „Der König wird sterben, wenn nicht ein Anderer sich für ihn hingiebt!“ — Dies Schreckenswort hallt in ihrem Innern wieder. Admet ist unwiderruflich verloren. — Doch nein; ein großer Gedanke durchzuckt in diesem Augenblicke das gebeugte Gemüth und giebt ihm seine Spannkraft wieder. Stolz richtet sie sich empor; Admet ist nicht verloren, denn Alceste bleibt ihm; Alceste wird für ihn sterben!

Der zweite Act führt einen wilden, den unterirdischen Göttern geweihten Wald vor. Es ist finstere Nacht. Alceste erscheint, um ihr Gelübde auszuführen. Die Stimmen der unsichtbaren unterirdischen Geister mahnen sie ab. „Du willst sterben, Arme, in der Fülle der Jugend, bethört von gewaltiger Liebe“ — so rufen sie ihr zu —; „für eiteln Ruhm willst du dein schönes Leben hingeben?“ Alceste läßt sich nicht abhalten; obwol zitternd vor Schrecken und Todesangst, ruft sie entschlossen aus: „Hört mein Gelübde: euch weihe ich mich für meinen Gatten!“ — „So komm, der Tod erwartet dich!“ antworten die Unsichtbaren. Alceste bittet um einen Aufschub; sie will nur von Mann und Kindern Abschied nehmen. Das wird zugestanden, und die Scene verwandelt sich in einen Vorplatz des königlichen Palastes. Wie beim Beginn des ersten Actes ist das Volk versammelt, aber dies Mal Freudengesänge anstimmend; denn der König ist genesen. Er erscheint und empfängt freudig die Glückwünsche seiner Unterthanen. Aber Alceste fehlt; der König wird unruhig. Sie ist im Tempel, sagt man, um den Göttern zu danken. Sie kommt endlich, um an der allgemeinen Freude Theil zu nehmen, aber vermag nicht ungeachtet aller Anstrengungen ihren Schmerz zu verhehlen. Admet bittet und befiehlt ihr endlich, die Ursache der Thränen ihm zu entdecken. Da folgt das Geständniß. Der König verzweifelt, weist das Opfer zurück und schwört sich den Tod zu geben, wenn sie auf der Erfüllung ihres Entschlusses beharre. Alceste nimmt Abschied von ihren Kindern. Die Freude des Volkes verwandelt sich in allgemeine Trauer.

Der dritte Act stellt eine Halle im königlichen Palaste dar. Evander und Admet treten auf; sie theilen sich im Wechselgespräch ihre Befürchtungen mit, während der König gegen seinen Vertrauten den bitteren Schmerz in Klagen ausgießt. Da erscheint Alceste mit den Kindern und Frauen. Der trauernde König macht seiner Gattin Vorwürfe wegen ihres Vorsatzes; diese sucht ihn zu trösten und nimmt den letzten Abschied, denn die Stunde naht. Da ertönt plötzlich Geisterruf: „Alceste komm!“ Unholde und finstere Gestalten erfüllen die Scene; Entsetzen erfaßt die Anwesenden. „Weh mir!“ schreit Alceste im Todesschauer — „wie er mich packt und schüttelt!“ — und stirbt. Admet, in Verzweiflung, will sich tödten; da verbreitet sich ein überirdisches Licht, Apollon erscheint und führt die zu neuem Leben erweckte Königin dem Gatten zu.

In dieser Gestalt wurde die Oper in Wien aufgeführt.

Die Uebersiedelung der „Alceste“ nach Paris machte eine neue Bearbeitung des Gedichtes nothwendig.

Jean-Jacques Rousseau, von Gluck zu einem Urtheile über die italienische Partitur aufgefordert, äußerte, daß der erste Act in musikalischer Hinsicht der stärkere, der zweite und dritte dagegen die schwächeren seien, welches der dramatischen Steigerung zuwiderliefe. Das ist zum Theil ganz richtig, nur daß Jean-Jacques auch dies Mal, wie so häufig, den Fehler dort suchte, wo er nicht lag. Der musikalische Effect steigert sich in der That bis zum letzten Act, welcher dem ersten an Schönheit wahrlich nicht nachsteht; aber die Wirkung wird durch die lähmende Monotonie eines sich durch zwei Acte fortziehenden Todeskampfes völlig erdrückt. Die Schuld lag lediglich an dem Gedichte, dessen Zuschnitt mehr Concessionen an die weitläufige italienische Opernmanier gebot, als sich Gluck gestehen mochte.

In Paris mußte die Oper in dieser Form schon deshalb einen schweren Stand finden, weil dort das denselben Namen tragende und von Lulli componirte Gedicht von Quinault in frischem Andenken stand und man an dem italienischen Buche manche traditionellen mythologischen Details unangenehm vermissen durfte, welche der Modegeschmack sanctionirt hatte. Die „Alceste“ ohne Styx, Charon und Herkules — wie reimte sich das mit den Vorstellungen, die man aus der Schule mitbrachte?

Quinault, ein feiner Hofmann, hatte zweien Herren dienen wollen; er behielt die alte Sage mit allem ihren Zubehör bei, verfehlte aber wohlweislich nicht, sie dem Hofgeschmacke seiner Zeit gemäß gehörig zu appretiren. Dadurch war ein Mischwerk entstanden, das an abenteuerlichem Unsinn Alles übertrifft, was in dieser Beziehung doch so reichlich geleistet worden ist.

Nach der Sitte der Zeit geht dem Stücke ein Prolog voraus, welcher durch die Nymphen der Seine, Marne, der Tuilerieen, durch die „Vergnügen“, den „Ruhm“ und Gott weiß was für allegorische Personen und Najaden das allerunterthänigste Compliment des Dichters und des Componisten an Sr. Majestät den König Ludwig XIV. ehrfurchtsvoll ausrichtet. Darnach beginnt das Stück selbst.

Alceste hat eben den Admet geheirathet. Zwei Liebhaber brennen für sie: Herkules und Lykomenes, der Bruder der Thetis und König von Skyros. Der Letztere ladet Alceste auf eines seiner Schiffe, unter dem Vorwande, ihr ein Seefest geben zu wollen. Kaum hat aber die Unvorsichtige das Schiff bestiegen, als der perfide Lykomenes die Anker lichtet und sie mit dem Beistande seiner Schwester, welche ihm günstige Winde schickt, nach Skyros entführt. Seine beiden Nebenbuhler finden

natürlich diese Handlungsweise höchst unpassend, eilen dem Räuber nach, kommen in Skyros an, erobern und verwüsten die Stadt mit Feuer und Schwert. Alceste wird wieder gewonnen und Lykomenes wahrscheinlich getödtet, denn von ihm ist nicht mehr die Rede. Aber Admet ist in der Schlacht schwer verwundet worden und muß sterben, wenn nicht Jemand für ihn den Tod erleidet. Das Theater stellt ein Monument dar, welches die Künste errichtet haben. In der Mitte erscheint ein leerer Altar, bestimmt das Bild der Person zu tragen, welche sich für Admet opfern wird. Der Ruhm jedoch reizt nicht, denn Niemand meldet sich; da stellt sich Alceste den Göttern als Opfer dar. Der Altar öffnet sich, und es erscheint das Bild der Alceste, welche sich den Busen durchbohrt. Sie ist also in die finstere Nacht des Todes hinabgestiegen. Allgemeine Trauer. — Endlich ermannt sich Herkules, welcher eben abreisen wollte, um irgend einen beliebigen Tyrannen zu besiegen; er macht dem Admet den freundschaftlichen Vorschlag, ihm die todte Alceste abzutreten. Ich liebe sie, sagt er; sie ist todt, du hast an ihr keinen Theil mehr. Ueberlaß sie mir, ich steige zum Palast des Pluto hinab und hole sie aus den Schlünden der Unterwelt. Admet ist damit vollkommen zufrieden; er wird glücklich sein, wenn Alceste nur lebt. Der große Alcide steigt zu den Ufern des Styx herab. Dort findet er Charon, der mit Ruderstößen die armen Schatten zurücktreibt, welche die Ueberfahrt nicht bezahlen können. Ach! Charon, ach! — seufzt ein geldloser Schatten. Schrei du nur, ach! — entgegnet der grobe Fuhrmann; leere Hände haben keine Reize. Es genügt nicht, im Leben zu bezahlen, man muß auch nach dem Tode nicht insolvent sein. Herkules steigt in die Barke, welche unter seinem Gewichte kracht und Wasser zieht, kommt aber nichtsdestoweniger am anderen Ufer glücklich an. Alekto macht Lärm und Pluto ruft voller Wuth: Arretirt den Verwegenen! Bewaffnet euch, Freunde! — Lauft herbei und laßt Cerberus von der Kette los! — Man hört den Höllenhund hinter der Scene bellen. — Da wird Proserpina von der Liebe des Alciden gerührt. Sie bittet ihren Gemahl, Alceste zu entlassen, denn „die heftige Liebe muß stärker als der Tod sein." So wird diese der Erde zurückgegeben; aber sie weint, als sie vernimmt, daß sie das Eigenthum des Befreiers geworden ist. Admet seinerseits ist auch nicht heiter. Entrüstet ruft Herkules, die traurigen Gesichter bemerkend, aus: „Du wendest die Augen ab; ich finde, daß du unempfindlich bist!" Ach! seufzt Alceste, ich thue ja mein Möglichstes, um dich anzuschauen. — Das behagt dem Alciden eben nicht sehr; da er jedoch im Grunde ein gemüthlicher Mensch ist, so wird er gerührt und stellt Alceste ihrem früheren Gatten zurück. — Dieses Operngericht wird noch durch verschiedene reizende Zuthaten piquanter gewürzt. So befindet sich unter den handelnden Personen eine Begleiterin der Alceste, ein kleines funfzehnjähriges Kammerkätzchen nach ächtem Pariser Zuschnitt, welches, von Straton und Lykos, den Vertrauten des Herkules und Lykomenes, geliebt und zur Wahl gedrängt, ganz naiv die Moral des 17. Jahrhunderts expectorirt: „Ich kann keine Wahl treffen", singt sie; „laßt uns in Frieden leben und nur daran denken, uns zu lieben und zu gefallen. Die Ehe zerstört die Zärtlichkeit und nimmt der Liebe ihren Reiz; Freunde, wollt ihr stets lieben, o so heirathet niemals!"

Diese und ähnliche galante Kraftäußerungen mochten dazu beitragen, daß sich Grimm von der Dichtung Quinault's so mächtig angezogen fühlte. Der geschminkte Prophet von Böhmischbroda war eine flache Natur und Nichts weniger als ein Platoniker; die aus dieser Oper strömende lascive Atmosphäre war ihm zu homogen, als daß sie ihm nicht hätte behagen sollen. Unbegreiflich aber dürfte es sein, daß Anton Schmid, der deutsche Biograph Gluck's, unzweideutig in das von dem Halbfranzosen gespendete Lob mit einstimmt, wenn nicht so Vieles in seinem Werke unbegreiflich wäre....

Bailly du Rollet, welcher die Bearbeitung der Oper für die Pariser Bühne übernommen hatte, befand sich in einer mißlichen Lage. Er erkannte recht wohl, daß in den Augen der Menge der Vergleich der italienischen „Alceste" mit dem sinnlosen, aber wechselreichen Gedichte Quinault's zu Gunsten des Letzteren ausfallen würde; er wagte aber wiederum nicht, von dem Plane des Calzabigi abzuweichen. Er rechnete zudem auf die Macht der Musik und that sein Möglichstes, durch Verkürzungen und Zusätze, wie durch theilweise Abänderungen den dramatischen Gang der Handlung einigermaßen zu heben. Mit Tact verwandelte er die beiden in der italienischen Partitur concertirenden Kinder der Alceste, welche die Illusion hinsichtlich der im Jugendreize geschilderten Mutter zu stark beanspruchten, in zwei unmündige, zarte Knaben, und zwar zum Vortheil der dramatischen Wirkung. Die Todesweihe verlegte er aus dem zweiten Acte in den ersten, wo sie im Tempel des Apollon unmittelbar nach dem Orakelspruche effectreich, wenn auch nicht der antiken Weise entsprechend, angebracht werden konnte. Dadurch gewann er die Nachtscene im heiligen Haine für den Moment der Entscheidung im dritten Acte und steigerte zugleich durch die einmalige Vorführung der Gespensterwelt deren Wirkung. Der zweite Act wurde durch Ballet und Choreinlage entschädigt, um den Contrast des Schmerzes und der Freude recht eindringlich und einschneidend hervorzuheben. Den Knalleffect, welchen Quinault mit dem sich durchbohrenden Bilde der Alceste macht, überbot er durch einen noch größeren Theatercoup bei der Erscheinung des Apollon, und führte auf der anderen Seite die Idee des Calzabigi durch, daß er Admet sich wirklich tödten läßt. — So gewann der alte Stoff nicht nur ein neues Kleid, sondern auch wiederum eine neue Gestalt.

Nach dem Berichte über die neue Oper vom 27. April 1776 im „Journal d'un observateur" unterscheiden sich die beiden ersten Acte der französischen „Alceste" im Wesentlichen wenig von der italienischen, nur daß, in Folge der angedeuteten Aenderung, der zweite Act mit Chorgesang und Ballet beginnt. Anders verhält es sich mit dem dritten Acte. Alceste erscheint an der Stätte des Opfers; die Dämonen erklären ihr, die Stunde des Todes sei noch nicht da. Admet kommt hinzu; Streit zwischen beiden Gatten, wer für den anderen sterben soll. Alceste stirbt zuerst; Admet tödtet sich selbst; das Volk eilt herbei und trauert über die Opfer. Da erscheint Apollon in dem „Wagen des Ruhms" zugleich mit Admet und Alceste, welche er ihren Unterthanen wiedergiebt.

Die ungünstige Aufnahme der Oper bei ihrer ersten Aufführung nöthigte zu einer neuen Bearbeitung mancher Partien, namentlich des letzten Actes. Um in diesem einige Mannigfaltigkeit zu erzeugen, citirte man nun den Herkules aus dem Quinault, sah sich aber dadurch genöthigt, die Scene im Opferhain in den Eingang des Tartarus zu verlegen. Das kam vor Allem den Larven, Schatten, kurzum dem gesammten Gethiere des Gespensterreiches am Besten zu Statten, welche sich nun in der ihnen zukommenden Umgebung befanden und mithin einen weniger carnevalhaften Eindruck machten; dazu ließ sich auch der unvermeidliche Charon wenn auch nicht einführen, doch passend und effectreich andeuten. Was aber mit

Apollon anfangen, da sich Admet nicht mehr zu erstechen braucht und Alceste von dem Halbgott gerettet wird? Dieser erscheint im dritten Acte auf ähnliche Weise, wie beim Euripides; er will nach seinen zwölf Arbeiten bei Admet einige Ferien machen. Das Volk, welches trauernd vor dem Palast versammelt ist, kennt ihn bereits. Herkules! — ruft es. Der Halbgott bewillkommnet seine Freunde mit solidem Händedruck; er ist nicht stolz auf seine göttliche Abkunft. Endlich, sagt er, läßt mich Juno etwas aufathmen, die Zeit will ich benutzen, den Admet zu sehen. Wie geht es ihm, was macht Alceste? — Doch warum trauert ihr? — Man erzählt ihm das entsetzliche Ereigniß. Alceste im Tartarus? — Das hat Nichts zu sagen; ihr kennt meine Kraft, vertraut auf sie! — so ungefähr tröstet er die Betrübten und eilt dem Tartarus zu. Dort findet er Admet, der seinerseits daselbst Alceste angetroffen hatte. Der Eingang zum Styx ist das allgemeine Rendez-vous für die Hauptpersonen der Oper. — Admet ist in Verzweiflung; er will der bereits in den Tartarus abgeführten Alceste nacheilen, wird aber von den Dienern des Todes abgehalten. Fasse Muth! spricht ihm der Alcide zu und schwingt seine Keule. Die Unholde weichen; er setzt ihnen nach, während Admet, statt ruhig abzuwarten, allein auf der Scene rasend, den fliehenden Schatten nachschreit: Schlaget mich! — Treffet meine Brust! — Da führt ihm der Freund die gerettete Gattin zu, und nun trifft auch die vierte Person, Apollon auf seinem Wagen, beim Rendez-vous ein. Er ist eigentlich überflüssig, denn er hat Nichts mehr zu thun; allein als ein geschickter Diplomat macht er, wie ein Fürst, der vom Volke zu Concessionen gezwungen wird, gute Miene zum bösen Spiele und bestätigt aus freien Stücken, was er nicht mehr hindern kann. — Ein heiterer Chor und Tanz im Palast beschließen das Stück.

Die Kenner und Verehrer Gluck's waren natürlich mit dieser Caricatur nicht zufrieden; der Menge jedoch sagte sie zu, und so ließ man es dabei bewenden, denn die späteren Veränderungen betreffen nur Einlagen und die Anordnung von einzelnen Gesangpiècen.

(Schluß des zweiten Artikels.)

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

Ch. Fink, Op. 11. Sonate für das Pianoforte. Rotterdam, de Vletter. Pr. 3 fl.

In der Reihe der von Ch. Fink veröffentlichten, uns bis jetzt bekannt gewordenen Claviercompositionen nimmt entschieden die vorliegende Sonate, sein Op. 11, die erste Stelle ein. Bezüglich seines äußeren Umfangs ist das Werk bedeutender als die ihm vorangegangenen, und die Vorzüge, welche wir an seinen früheren Arbeiten entdeckten, finden wir auch in der vorliegenden wieder. Vor allen Dingen bemerken wir, daß der Componist sein Werk geschaffen mit der richtigen Einsicht in das Wesen der von ihm gewählten Form, und daß er sich deshalb, sowol hinsichtlich der Construction der einzelnen Sätze, als auch in Bezug auf deren Zusammenhang, bei aller Freiheit innerhalb der Grenzen des Logischen und Gesetzmäßigen bewegt. Und so wäre es denn lobend anzuerkennen, daß uns der Componist nicht, wie es gar oft vorkommt, unter dem Namen Sonate mehrere, nach herkömmlichem Schema gearbeitete und unter sich außer allem inneren und äußeren Zusammenhang stehende Sätze bietet, sondern vielmehr bemüht war, ein einheitliches Ganze, einen lebendigen Organismus zu schaffen. Die Sonate eröffnet eine an Beethoven erinnernde kurze, ernst und würdig gehaltene Einleitung (A moll, Grave C-Tact), und äußerst energisch tritt uns in derselben das in der ganzen Sonate vorzugsweise verwendete Hauptmotiv entgegen. Dieses, in der Versetzung nach A dur, ist auch der Anfang des ersten Satzes (A dur, C-Tact, Molto Allegro energico) der, wie überhaupt das ganze Werk, im Allgemeinen von freundlichem Charakter und ohne Abweichendes von der traditionellen Form ist. Klar und leicht faßlich im Ganzen, wie in seinen einzelnen Theilen fließt derselbe dahin und hinterläßt einen recht befriedigenden Eindruck. Neue harmonische, melodische, rhythmische oder contrapunctische Gestaltungen kommen in demselben, wie auch überhaupt in der ganzen Sonate, nicht zum Vorschein; doch ist eine solide und geschickte Arbeit nicht zu verkennen. Als zweiter Satz folgt ein Scherzo (A dur, $^6/_8$-Tact) von leichtem, neckischem Charakter, und an dieses reihet sich ein äußerst zart und seelenvoll empfundenes Adagio con molto espressione ($^3/_4$-Tact), welches in den stürmisch beginnenden, durch interessante Arbeit und charakteristische Färbung sich auszeichnenden Schlußsatz (Allegro, A dur, C-Tact) überleitet. Wenn uns allerdings in der Sonate von Ch. Fink auch so Manches nicht recht behagen, uns z. B. im ersten Satze (Pag. 3) der Gegensatz zum Hauptthema nicht als Gegensatz erscheinen will u. dgl. m., so wollen wir doch, Angesichts der Vorzüge des Werkes, dieser etwaigen Mängel nicht weiter Erwähnung thun, sondern vielmehr dasselbe der verdienten Beachtung empfehlen.

J. H.

Aus Paris.

Am 9. November wanderte ich nach dem Cirque de l'Empereur, um einem der classischen Concerte beizuwohnen, welche dort allsonntäglich unter Leitung des Hrn. Pasdeloup, dem Nachfolger Habenek's am Conservatorium, stattfinden. Das Programm enthielt Weber's Jubelouverture, B dur-Symphonie von Haydn, Andante (mit Variationen), Scherzo und Finale aus dem Septuor von Beethoven und G moll-Concert von Mendelssohn, letzteres von Hrn. Lubek gespielt. Diese Aufführungen sind unglaublich zahlreich besucht; und da die Eintrittspreise zwischen 5 Francs und 10 Sous variiren, so findet man manche Gesichter in diesen Räumen, die einem sonst nur in der Blouse zu begegnen pflegen. Dies Mal hatten sich ungefähr viertausend Zuhörer versammelt. Während der Musik herrschte eine Todtenstille, und das Finale der Symphonie mußte da capo gespielt werden; auch vom Septuor wurde vielseitig eine Wiederholung verlangt. Die Ausführung der einzelnen Pièces war recht gut, nur zu raffinirt in den Nuancen; in der Einleitung der Ouverture kamen einige Fehler vor. Die schwache Seite des Franzosen ist das Ohr; man vermißt daher nicht selten die Reinheit in dem besten Vortrage. Hr. Lubek spielte das Concert mit großer Fertigkeit und mit elegantem, aber kaltem Vortrage ohne eine eigenthümliche Auffassung; er ist ein guter Pianist und weiter Nichts. Die deutsche Musik ist jetzt hier so beliebt, daß ein tüchtiger Dirigent und ein deutsches Orchester mit classischen Concerten die besten Geschäfte machen würden; denn man will in Paris jetzt classisch sein, und selbst die „Alceste" ist eine Favoritoper geworden. Bei der vierten Vorstellung derselben passirte sogar das Unerhörte, daß die ganze Tempelscene, Chor, Recitativ

und Marsch da capo verlangt wurden. — Am 23. November fand an der Oper das große historische Concert zum Besten des Pensionsfonds derselben statt; es begann mit der Ouverture zur „Zauberflöte". Zu den bemerkenswerthesten Nummern gehören ferner eine Arie aus dem „Britannicus" von Graun, vorgetragen von Mad. Viardot; ein Chor aus „Castor und Pollux" von Rameau; die große Leonorenouverture von Beethoven; ein Doppelchor aus „Colinette à la cour" von Grétry; einige Tänze aus der „Armide" von Gluck; Menuet aus „Artaxerxes" von Hasse, vorgetragen von Mad. Viardot; ein Ball bei Capulet, Fragment aus „Romeo und Julie" von Berlioz. Die Ouverture zur „Zauberflöte" und der Marsch aus dem „Sommernachtstraum" von Mendelssohn wurden mit großem Beifall aufgenommen; etwas weniger schlug die Leonorenouverture durch. Die Schuld lag zum Theil an dem Dirigenten, Hrn. Dietsch, dem es an Feuer und Auffassungsvermögen gänzlich fehlt, theils auch an der nicht ganz praktischen Disposition der Bläser und Bässe, welche in drei mit der Hinterwand der Bühne parallel laufenden Etagen aufgestellt waren, in Folge dessen die Resonanz durch die Coulissen geschwächt wurde und die Kräfte überhaupt nicht concentrisch wirken konnten. Nach dem Fragment aus der Symphonie „Romeo und Julie" von Berlioz wurde zwar applaudirt, aber nicht minder stark gezischt und sogar gepfiffen; nicht ohne Schuld des Componisten, der sieben Harfen auf dem Proscenium hatte zusammenstellen lassen und dadurch die Hoffnung auf einen außerordentlichen Effect rege gemacht, der aber ausblieb, da besagte Harfen nur in dem Finale mit dem Orchester zusammenwirken. Von den Gesangspiècen gefiel am meisten das Duett aus dem „Stabat mater" von Rossini, von den Damen Viardot und Marie Sax und zwar von ersterer hinreißend schön gesungen, wie es die Composition wahrlich nicht verdient; ferner die Graun'sche Arie, von der Viardot mit einer Virtuosität vorgetragen, die man heut zu Tage selten finden möchte; der Doppelchor aus „Colinette à la cour" von Grétry, eine graziöse und ächt französische Composition im Musettenstyl; die Scene aus dem dritten Act der „Belagerung von Korinth" von Rossini; endlich die unvermeidliche Dolchweihe aus den „Hugenotten", welche wiederholt werden mußte. Die Tänze aus der „Armide" waren in jeder Beziehung unpassend eingelegt und verfehlten den Effect ganz; auch die Menuet aus „Artaxerxes" von Hasse hätte besser mit einer anderen Nummer vertauscht werden sollen, da die sonst graziöse und geniale Composition der Stimmlage der Viardot nicht zusagt. Der Chor aus „Castor und Pollux" von Rameau ist höchst originell und fein und macht einen günstigen Eindruck. Außerdem wurde noch ein Duett aus Halévy's „Königin von Cypern" gesungen. Was Mad. Viardot betrifft, so ist sie eine der vielseitigsten Sängerinnen; ebenso als Virtuosin, als im ächt dramatischen Vortrage groß. Der Letztere aber ist das eigenthümlich ihr zugehörige Feld; ihre Stimme und Stimmbildung leiht sich, jetzt namentlich, weit besser zu ernst pathetischem Accente, als zu Rouladen her. Charakteristisch ist, daß bei jeder Chor-aufführung mit Orchester hier wenigstens drei Dirigenten nöthig sind, nämlich ein Orchesterchef und zwei Chordirectoren; dieses tactirende Trio figurirt selbst bei ganz leichten Piècen.— Die „Armide" wird ebenfalls demnächst wieder dem Repertoire einverleibt werden; die Proben sollen schon in wenigen Tagen beginnen. E. S.

Aus Prag.

Die „Neue Zeitschrift" bringt so ziemlich aus allen großen und kleinen Städten der alten und der neuen Welt Correspondenzen und sonstige Musiknachrichten, nur aus Prag sieht man immer Berichte, „die nicht da sind". Diese häufigere Unsichtbarkeit in den Annalen dieser Blätter mag denn doch noch einen anderen Grund haben, als den Ueberfluß an mangelnder Schreibelust Ihrer Correspondenten. Gerade herausgesagt, die musikalischen Zustände Prags sind es, die, mit geringen Ausnahmen, einen wenig erhebenden Eindruck auf Jeden ausüben, der es mit der heimischen Kunst wohlmeint; und diese Verstimmung ist, wie ich glaube, die Ursache, daß Ihre Berichterstatter, die Ihnen sonst nur einzelne erfreuliche Thatsachen, dafür aber destomehr des Widrigen mittheilen müßten, es vorziehen, im Trauergefühle ihrer schwarzbeflorten Anschauungen lieber ganz zu schweigen. Der Zeitgeist hat uns, in künstlerischer Beziehung, auf ein Präsens heruntergeconjugirt, das nur zu sehr nach „imperfectum" schmeckt; unser Theater vollends befindet sich gar im Indicativ des Perfects des Wortes „sein": es ist einst ein Theater und somit gut gewesen. Das goldene Zeitalter unseres Musiklebens ist lange schon eine alte Sage, da wir glücklich ins löschpapierne gerathen sind. Wollte man den bei uns jetzt grassirenden Kunstgenius abconterfeien, so dürfte er dargestellt werden als Januskopf, dessen eine der Vergangenheit zugewandte Gesichtsseite gar lieblich und schön anzusehen wäre; die der Gegenwart zulächelnde jedoch würde ein ganz apartes Gewächs werden, das sich nebst einem erschrecklich breiten Gewissen noch durch einen anderen physiognomischen Umstand, eine lange, klafterlange Nase, auf hundert Schritte steckbrieflich kenntbar, auszuzeichnen hätte.

Der Klagelieder und des Jammers über unser Theaterelend ist wirklich kein Ende. Da tanzen sie wie die Kannibalen um den wunderbar schönen Leichnam der göttlichen Muse, die sie — — doch das Bild ist gar zu abscheulich, als daß wir uns dabei aufhalten möchten. Man müßte das Gemälde unserer Theaterzustände, um eine desselben einzig werthe und würdige Grundirung zu haben, auf grober Sackleinwand mit dem Borstenpinsel auftragen. Die Kunst wird als nothwendiges Uebel und das Publicum als Mittel zu dem löblichen Zwecke, nur immer Geld herzugeben, benutzt; man muß aber sagen, daß selbst dies Geschäft, ohne den Witz der Routine, ziemlich kopflos betrieben wird. Es liegt auf der Hand, daß solch ein widriges Gebahren, wie es gegenwärtig bei uns herrscht, ganz angethan ist, das Publicum sowie die guten und in gewissen Beziehungen trefflichen Künstler, die nicht als Individualitäten, sondern ebenfalls als blose Mittel gebraucht werden, zu verderben und zu blasiren. In diesem Theaterunwesen ist eine Reform an Haupt und Gliedern unumgänglich nothwendig. Es kann und wird dann erst eine Wendung zum Besseren eintreten, wenn der Bühnenregent selbst mit sammt seinem Metronom, die sich Beide längst unmöglich gemacht und einige Coulissenherrlichkeiten, darunter mehrere Quasi-Sänger, die doch noch als Sänger randaliren, aber als recht schlechte Schauspieler besser am Platze wären, sowie einige Schauspieler, die als solche gotterbärmliche Sänger eine bessere Figur machen würden, durch Leute ersetzt sein werden, die Kopf und Sinn genug haben, um ihr Metier rationell zu betreiben. Vom Landesausschusse, in dem sich einige zur Protection der ächten Kunst nicht eben sehr geneigte Elemente befinden, ist für die Emporbringung des böhmischen „Landestheaters", das jetzt nur zu

oft einem Vorstadt- oder besser Dorftheater gleicht, wahrscheinlich nicht viel zu erwarten. Ob der Landtag, dessen erstes Debut uns noch recht wohl erinnerlich ist, es verstehen werde, diese wichtige Landesangelegenheit einer befriedigenden Regelung oder Lösung entgegenzuführen, muß die Zukunft zeigen.

Wir hatten einst ganz anständige Quartettaufführungen; die Quartettepigonen von heute sind etwas schwächlicher Natur, besitzen Stimmen, die ziemlich dünn, matt, oft hohl und dumpf klingen; und weil diese Wesen deshalb ein wenig steif in orthopädischer Schnürbrust einherschwanken, auch sehr oft ein windiges Costum zur Schau tragen, müssen wir musikalisches Mitgefühl mit ihnen haben. Wir hatten einst jährlich zwei vortreffliche Oratorienconcerte, die unter Skraups Leitung nicht nur bedeutende, sondern auch die größten Meisterschöpfungen — ich erinnere nur u. A. an die zweimalige Production der „himmelhohen" D-Messe Beethoven's — dem Publicum vorführten; jetzt bringt man mit denselben stattlichen Chor- und Orchesterkräften, die doch nur ihrer ursprünglichen Bestimmung nach zu Großem verwendet werden sollen, z. B. Blumner's „Abraham". Glücklicher Abraham, doppelt glücklicher Blumner, aber dreimal Heil Jenem, in dessen hellem Denkapparat der Gedanke zuerst nebelhaft dämmerte, uns dies Opus als Paradepferd vorzureiten. Wir hatten einst „Medicinerconcerte"; doch der Eifer der ersten Unternehmer ist vor der Zeit alt geworden, bekam den Marasmus, und die Concerte wurden pathisch genug, jedoch der Geselligkeit wegen unter die abgeschiedenen Seelen gesellt. Etwas besitzen wir zwar, das macht uns aber keine Freude, nämlich eine Sündfluth von „Concerten", die zum Besten aller möglichen Dinge der Welt „verübt" werden. Diese Wohlthätigkeitsmusikexcesse sind ein Vergehen gegen den Heiligen Geist der Tonkunst. Die Kunst soll wenigstens nicht betteln gehen. Das ist Musik für Armenhauspfründler. Wann wird endlich Der kommen, der zum Besten der armen, verschämten, wahrhaft hülfsbedürftigen Tonmuse Concerte veranstalten wird?!

Ziehen wir die Bilanz, so bleiben uns jährlich nur etwa 13 oder 14 Concerte, die diesen Namen wirklich verdienen, demnach Institute sind, in denen die Kunst um ihrer selbst willen gepflegt wird, deren Programme ein ernstes Streben, auch in ihrer Zusammenstellung eine gewisse künstlerische Tendenz bekunden und durch ihre Productionen das Kunstinteresse mehr oder weniger befriedigen. Hierher gehören die Concerte des Cäcilien-Vereins, des Conservatoriums, der Sophien-Akademie, die unter Zwonar's Leitung einen Aufschwung zu nehmen verspricht; auch darf man die Productionen des Männergesangvereins nicht mit Stillschweigen übergehen. Wahrlich, es ist das nicht viel für Prag, gar zu wenig für das „musikalische" Prag! Der Cäcilien-Verein, unter Apt's rastlos thätiger Leitung, eröffnete in der neuen Saison die Reihe der bemerkenswerthen Musikaufführungen. Die neuen und neuesten Programme dieses Vereins stehen aber, was die Wahl der Stücke betrifft, den früheren an Werth bedeutend nach. Das erste Concert brachte für uns zwei Novitäten: Symphonie in C von Jadassohn (Op. 24), die Arbeit eines jedenfalls formgewandten, anmuthenden, jedoch nur reproductiven Talentes. Es steckt noch ein andrer „sohn" drin, Mendelssohn ganz besonders, dann Mozart. Und wie es bei allen reproducirenden Talenten zu geschehen pflegt, daß sie neben den Styleigenthümlichkeiten der nachgeahmten Meister ganz besonders auch Das copiren was bei diesen an sich schon Manier ist, wodurch sie Das, was bei jenen Vorbildern natürlich erscheint und im Organischen, in der ganzen Anlage ihrer künstlerischen Individualität innerlich begründet war, zu einem äußerlich Angeflogenen, zur Grimasse verwandeln und auf diese Weise in schematisirenden Formalismus gerathen: so ist es auch bei dem eben angeführten Werke Jadassohn's. Deshalb dominirt darin vornehmlich die „Mache", die nur zu oft schwunglos, ja mitunter gemeinplatzartig wird. In formaler Hinsicht findet man genug des Schönen und Interessanten. Die selbstschöpferische Erfindung aber kann natürlich nur sehr gering und beschränkt sein; die musikalischen Gedanken, die gehoben wären vom Schwunge einer tiefen, ureigenen Empfindung, oder die wenigstens den charakteristischen Stempel einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit an sich tragen würden, lassen sich leicht zählen. Der erste und zweite Satz sind am besten gelungen, der zweite erzählt gar vernehmlich des Autors Liebe zu Rosalien, der vierte ist so ziemlich „Futter für Pulver". Die zweite Novität ist erotische Musik; „die Maikönigin", Gedicht von Chorley, Musik von William Sterndale Bennett. Da treiben wir uns in ungemüthlichster Gemüthlichkeit auf einem Ocean von Langweiligkeit herum. Mag sich für diese „Wassermusik", (Mendelssohn in der 40. homöopathischen Verdünnung) begeistern wer da will, uns wenigstens hat sie angemuthet wie eine durch zufälligen Zufall zu Tönen gewordene, eben nicht allzuviel feuersprühende Parlamentsrede.

F. G.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

Leipzig. Bei einer musikalischen Soirée zum Besten des sächsischen Pestalozzivereins am 24. November hatten sich die hervorragendsten musikalischen Notabilitäten Leipzigs mitwirkend betheiligt. Frau Ingeborg v. Bronsart spielte Paraphrase über den Tannhäusermarsch von Liszt, Gigue von Scarlatti und Gavotte von S. Bach; Frl. Lessiak sang Schubert's „Wanderer", sowie „Wieder möcht ich dir begegnen" und „Der König in Thule" von Liszt, letzteres namentlich mit stürmischem Beifall. Beide ernteten nach jedem ihrer Vorträge lauten Applaus und Hervorruf. Eröffnet wurde das Programm mit Beethoven's Es dur-Trio, Op. 70, welches durch die HH. v. Bronsart, Concert-M. David und Davidoff eine meisterhafte Wiedergabe fand. Von den drei Impromptus (Manuscript) von F. David, von diesem und Hrn. v. Bronsart vorgetragen, sprachen uns besonders das erste (Allegretto grazioso) und das dritte (Allegro brillante) an; es sind elegante Concertpiecen, ebenso fein erdacht wie ausgeführt, und jedenfalls eine Bereicherung des betreffenden Musikgenres. Zuletzt spielte Hr. Concert-M. David noch Präludium von S. Bach. Die von den akademischen Gesangvereinen Arion und Paulus vorgetragenen Männerchöre waren nicht sehr glücklich gewählt; am meisten befriedigte uns J. Dürrner's „Frühlingslied", welches auch recht frisch und belebt wiedergegeben wurde. Auch diese Nummern fanden lebhaften Beifall; Hr. David wurde am Schlusse seiner Impromptus durch Hervorruf ausgezeichnet. — Eine für Leipzig unglaubliche Tactlosigkeit — um nicht mehr zu sagen —

war von den Unternehmern dieses Concertes begangen worden, die wir, da sie von keiner Seite öffentlich gerügt worden, nicht ignoriren können. Unter der Ankündigung des Concertes, mittelbar unter dem Programme, waren die Worte zu lesen: „Zu gefälliger Beachtung. Das Programm für das heute Abend im Gewandhause zum Besten der Lehrerwaisen stattfindende Concert ist nach dem Urtheil vieler Kenner so gewählt und glänzend, daß wir namentlich auch Musikfreunden den Besuch desselben ganz besonders empfehlen können." Wir beschränken uns einfach auf die Mittheilung dieses Factums, welches Veranlassung genug bietet, den die Wohlthätigkeitsconcerte betreffenden und bei der Weimarer Tonkünstlerversammlung hart angegriffenen Paragraphen in den Statuten des „Musikvereins" in seinen wohlthätigen Consequenzen zu verfolgen.

R. **Leipzig**. Das achte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, den 28. November, eröffnete als Novität Ouverture zu der Oper „Das Leben für den Czaren" von Michael Glinka. National-russisches Gepräge, das sich nach melodisch-rhythmischer Seite zeigt, und eine pomphafte Instrumentation, die meist in allzu compacten Stimmenmassen auftritt, sind die hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten dieses musikalisch nicht bedeutsamen Werkes des berühmten russischen Componisten, dessen Bekanntschaft wir bereits in der vorjährigen Euterpe-Saison zu machen Gelegenheit hatten. Wiewol sich die Ouverture weder besonders anregend, noch genußbringend gezeigt hat, war es uns immerhin interessant, das Werk gehört zu haben. — Hr. Concert-M. Dreyschock spielte mit nicht immer siegreicher Technik das zehnte Violinconcert (A dur) von L. Spohr und ein selbstcomponirtes Virtuosenstück vom reinsten Wasser, Concert-Allegro genannt. Der Künstler zeigte übrigens in beiden Vorträgen seine sonst bewährten Vorzüge und erntete lauten Beifall. Das Letztere gilt in noch höherem Grade von der Sängerin dieses Abends, Frl Anna Reiß aus Mannheim, welche nach ihrem ersten Vortrag einer Arie aus dem „Barbier von Sevilla" („Una voce poco") ein seltenes Aufsehen erregte, das in einem hundertstimmigen, anhaltendem Gemurmel nachwirkte. Die junge Dame besitzt in der That eine Stimme von seltener Tonfülle und Geschmeidigkeit, solide Schule, beachtenswerthe Kehlfertigkeit, in Coloratursachen einen leichten, bestechlichen Vortrag, der, durch eine anmuthige Persönlichkeit unterstützt, das Publicum erklärlicherweise enthusiasmiren kann. Nach so vielem Lobe wollen wir indessen nicht verschweigen, daß ihrem Gesange noch ein gewisses Etwas mangelt, das erst ihren Leistungen das Gepräge höherer Bedeutung aufzudrücken geeignet wäre. Dieses mangelnde Etwas ist nun gerade sehr hauptsächlicher Natur: wir meinen leidenschaftlichtiefere Empfindung und geistig-selbständiges Erfassen ihrer jedesmaligen Aufgabe. Der Vortrag der Kirchenarie von Stradella ließ nach den angedeuteten Beziehungen viel zu wünschen übrig. Auch machten sich in derselben einige regelmäßig wiederkehrende unschöne Töne, wahrscheinlich durch mangelhafte Vocalaussprache erzeugt, bemerkbar. — Den Schluß des Concerts bildete Schumann's frisch pulsirende, herrliche B dur-Symphonie, die stets von nachhaltigster Wirkung sein wird. Das Orchester ließ sich namentlich in der Begleitung der Solopiècen manches Versehen zu Schulden kommen.

R. **Leipzig**. Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses, am 30. November, brachte zwei Quartetten für Streichinstrumente von Mendelssohn (E moll) und Beethoven (C dur) und Quintett (ebenfalls für Streichinstrumente) von Mozart (D dur). Die HH. Concert-M. David, Röntgen, Hermann und Davidoff (im Quintett trat Hr. Hunger hinzu) schienen heute besonders günstig disponirt zu sein und spielten sämmtliche Werke in vortrefflicher Weise, wofür auch das Publicum seinen lebhaftesten Dank aussprach. Nach dem von einem gewaltigen Geist durchwehten Beethoven'schen Quartett, welches den Schlußvortrag bildete, äußerte sich der Enthusiasmus durch mehrmaligen Hervorruf: eine Auszeichnung, welche den ausführenden Künstlern wie dem genialen Tonwerke mit Recht gebührte.

Leipzig. Die alljährlich wiederkehrende Aufführung des Gesangvereins Ossian vor eingeladenen Zuhörern fand dies Mal am 30. November statt. Zunächst müssen wir das höchst interessante Programm rühmend hervorheben, welches der Dirigent des Vereines, Hr. Carl Riebel, aufgestellt hatte; es enthielt ausschließlich Faustmusik. Eröffnet mit der Spohr'schen Faustouverture, folgte die Composition des „Ostergesanges" vom Fürsten A. Radziwil, weiterhin „Gretchen am Spinnrad" und zwar statt der Radziwill'schen die von der Sängerin gewählte Composition Moritz Siering's, „Gretchen in der Kirche" von Franz Schubert, „Chor der Engel" von Liszt und der dritte Theil des Schumann'schen „Faust" (die Verklärung). Zwischen Nr. 4 und 6 spielte Hr. v. Bronsart die Sonata appassionata von Beethoven mit der bei ihm nicht anders zu erwartenden künstlerischen Vollendung und durch Applaus und Hervorruf ausgezeichnet. Die Begleitung der Gesänge am Pianoforte hatte Hr. Faltin, ein ehemaliger Schüler unseres Conservatoriums, der nach einem längeren Aufenthalte in Finnland seit einiger Zeit wieder hierher zurückgekehrt ist, übernommen; die Soli befanden sich in den Händen der Damen Reclam und Lessiak, sowie des Hrn. Paul David, des Sohnes unseres Concertmeisters, und einiger Dilettanten. Solo- wie Chorleistungen waren, abgesehen von einzelnen vorübergehenden Schwankungen, recht brav; und der Ossian, wie sein trefflicher Leiter, haben ihre Tüchtigkeit aufs Neue glänzend bewiesen, welche vom Publicum auch durch den jeder Nummer folgenden reichen Applaus freudigst anerkannt wurde. Eine Bemerkung in Betreff des äußerlichen Arrangements der Programme wollen wir an dieser Stelle nicht unterdrücken. Wenn es auch nicht nöthig erscheint, daß auf diesen die die kleineren Soli vertretenden Dilettanten namhaft gemacht werden, so scheint es uns doch, als ob mitwirkende Künstler dies beanspruchen könnten.

R. **Leipzig**. Das fünfte Concert des Musikvereins Euterpe am 3. December war ausschließlich der Kammermusik gewidmet und gewann durch die Anwesenheit des Hofquartetts der HH. Gebrüder Müller aus Meiningen, welche die Vorträge übernommen hatten, besonderes Interesse und Bedeutung. Der ausgezeichnete Ruf, in welchem das Meininger Hofquartett steht, die fast sprüchwörtlich gewordene Berühmtheit seiner künstlerischen Leistungen und der Umstand, daß Leipzig selbst eine ausgezeichnete Kammermusik besitzt, hatten die Erwartungen des Publicums aufs Höchste gespannt, und — fügen wir sogleich hinzu — es sind dieselben nicht allein befriedigt: sie sind übertroffen worden. — Zum Vortrag kamen drei selten gehörte Werke von Haydn (D dur), Franz Schubert (D moll) und Beethoven's Op. 131 (Cis moll), eine der letzten Tonschöpfungen dieses Meisters und zugleich eine der genialsten Erscheinungen auf dem Gebiete deutscher Musik überhaupt, zu deren Entstehung erdenentrückte Phantasie und tiefsinnige Speculation zu gleichen Theilen beigetragen zu haben scheinen. Setzt eine befriedigende Lösung dieser Aufgaben an sich einen hohen Grad künstlerischer Intelligenz voraus, so erfüllte uns die höchst-vollkommene Ausführung sämmtlicher Werke geradezu mit Bewunderung. Das Ensemblespiel der HH. Müller erscheint in denkbar hohem Grade einheitlich und durchgeistigt: der Vortrag, auf Studium und tiefem Verständniß beruhend, ist glatt, fertig, fein nuancirt vom geisterhaften pianissimo bis zum urwüchsigen forte, von durchsichtiger Klarheit auch beim rapidesten Tempo, ergreifend und das Kunstwerk zu möglichst vollkommener, lebensvoller Anschauung bringend. Kunstleistungen in solcher Vollendung, wie sie das Hofquartett an diesem Abend bot, dürften einzig in ihrer Art, als unnachahmlich dastehen. Die Wirkung war selbstverständlich eine begeisternde, und das zahlreich versammelte Publicum übte solchen Leistungen gegenüber eine gerechte Selbstkritik durch lautlose Aufmerksamkeit während der Vorträge und durch enthusiastische Beifallsäußerungen nach denselben. Die HH. Müller wurden mit Applaus empfangen und zu wiederholten Malen gerufen. — Der geehrten Concertdirection schließlich ein Wort des Dankes!

Merseburg. Am 15. und 20. November gab Concert-M. W. Ulrich aus Sondershausen hier zwei sehr beifällig aufgenommene Concerte, das erste unter Mitwirkung des Pianisten Hause, im zweiten unterstützt von Assessor Friedheim und der Schumann'schen Liedertafel. Er spielte das fünfte Concert von Beriot, das Mendelssohn'sche Violinconcert, Bazzini's „Neckende Geister" und „Die Spinnerin" von Lotto. Seine brillante Technik wie sein schöner, großer Ton fanden lebhaften Beifall und Hervorruf. Einen hohen Kunstgenuß gewährte uns die Beethoven'sche Kreutzer-Sonate, von den HH. Ulrich und Friedheim vorgetragen. Die Liedertafel sang Compositionen von Kreutzer, Mendelssohn und Perfall in recht gelungener Weise. — Das erste Concert des Gesangvereins fand am 8. November im hiesigen Schloßgartensalon unter C. Schumann's Leitung statt und brachte, außer dem „Vaterunser" von Spohr, Lieder für Solo und Chor von Franz, Perfall, Langer, C. Schumann rc. Assessor Friedheim unterstützte auch dieses Concert und zwar durch den gelungenen Vortrag der D moll-Sonate Op. 31 von Beethoven, eines Notturno von Chopin und der Cascade von Pauer. p.

Meißen, 28. November. Schon seit mehreren Jahren finden während der Wintersaison hier, außer wöchentlichen Symphonieconcerten, noch drei Abonnementconcerte statt. Unser thätiger Musik-Dir. Hartmann scheut keine Mühe, zu letzteren Künstler ersten Ranges aus der nahen Residenz zu gewinnen, und auch dies Mal hatten wir die Freude, außer einem durch Dresdner Kräfte verstärkten Orchester, den uns bereits von früher vortheilhaft bekannten Kammermusikus

Seelmann und als neuen Gast den Hofopernsänger Scharfe bei uns zu sehen. Programm: Ouverture zum „Sommernachtstraum"; die Arie aus „Jessonda": „Der Kriegeslust ergeben"; das Violinconcert von Mendelssohn; die Symphoniepastorale von Beethoven; Adagio für Violine von Mozart; Lieder mit Clavierbegleitung. Die Ausführung dieser Piècen war eine recht gelungene und entsprach vollständig den durch frühere hohe Kunstgenüsse ziemlich gesteigerten Erwartungen der zahlreichen Zuhörer. Das Spiel des Hrn. Seelmann war, wie immer, meisterhaft und seelenvoll. Ebenso vereinigte der Gesang des Hrn. Scharfe Weichheit und Kraft, Gefühl und Sicherheit. R.

Bremen. Frl. Eicke, die im vorigen Jahre ihre Carrière als Sängerin bei unserer Bühne begonnen und, bei vortrefflicher Vorbildung, sich durch ihre wahrhaft künstlerischen Leistungen in der Oper sehr bald zum Liebling des Publicums emporgeschwungen hat, ist auch für diese Saison wieder unserer Bühne erhalten. Nachdem sie vergangenen Sommer dazu angewendet, nochmals zu ihrem Lehrer Professor Götze in Leipzig zu fernerem Studium zurückzukehren, hat auch ihre Stimme noch mehr an Frische und Fülle, ihr Vortrag an Seele, sowie ihre Coloratur an Präcision und künstlerischer Abrundung gewonnen; davon gaben sowol die Königin der Nacht („Zauberflöte"), Königin („Hugenotten"), Martha, Susanne („Figaros Hochzeit") und namentlich die Nachtwandlerin glänzendes Zeugniß; was denn auch vom ganzen Publicum stets durch rauschenden Beifall und wiederholten Hervorruf dankend anerkannt wurde. 3.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Die Contraltistin Frl. Bestvali gab mit dem Violinisten M. Hauser in Zürich mehrere zahlreich besuchte Concerte. Letzterer hat sich zunächst nach Basel begeben und wird von da über Straßburg nach Paris gehen. Frl. Bestvali gedenkt Norddeutschland zu besuchen.

Am 11. November gab Frl. Wilhelmine Döring in ihrer Vaterstadt Darmstadt ein Concert, in welchem sie vom Hofcapell-M. Schindelmeißer, Frau Michaelis-Nimbs, Kammersänger Becker, Hofsänger Wolters, Hofconcert-M. Aug. Müller und der großherzogl. Hofmusik unterstützt wurde. Die Concertgeberin spielte Polonaise von C. M. v. Weber nach der Bearbeitung von Liszt, Präludium und Fuge von S. Bach und Les Patineurs, Phantasie von Liszt. Mehrere uns vorliegende Berichte sprechen mit warmer Begeisterung von den Leistungen des Frl. Döring, welche beim anwesenden Hofe und dem Publicum in gleich hohem Grade Anerkennung fanden.

Die zweite der v. Bülow'schen Soiréen in Berlin fand am 29. November statt.

Musikfeste, Aufführungen. Am 1. December fand im Concertsaale des königl. Schauspielhauses zu Berlin ein großes Vocal- und Instrumentalconcert unter v. Bülow's Direction statt.

Die italienische Oper in Paris veranstaltet ein großes Concert, dessen Ertrag zu einem Denkmale für Cherubini bestimmt ist und in welchem eine neue Composition Rossini's „Les Titans" zur Aufführung kommt.

Der Cäcilienverein in Frankfurt a. M. eröffnete am 30. November die Reihe der Oratorienconcerte mit Händel's „Judas Makkabäus."

Der „Gesangverein" zu Elberfeld führte bei Gelegenheit seines 50jährigen Jubiläums am 30. November die „Schöpfung" und am 1. December die neunte Symphonie auf.

Neue und neueinstudirte Opern. W. Wallace befindet sich seit Kurzem in Paris, wo seine „Lorelei" von der Großen Oper zur Aufführung angenommen worden ist; auch an der königl. italienischen Oper in London steht die Inscenirung dieser Oper nahe bevor, in welcher Sgra. Patti debutiren wird.

Gounod's „Faust" soll demnächst am Wiener Hofburgtheater in Scene gehen.

Gluck's „Orpheus" ist in München neu einstudirt worden und erlebte bereits vier mit außerordentlichem Beifall aufgenommene Wiederholungen.

Die neue Oper „Carl's II. Flucht" von Ehrich Siboni hat in Copenhagen allgemein gefallen, und lobt man die faßliche und schöne Melodie, begleitet von einer gesunden harmonischen Instrumentirung. Das Libretto von Overslan ist ebenfalls recht glücklich und für den Componisten in musikalischer Beziehung dankbar gewesen.

Literarische Notizen. Soeben ist von Ferdinand Gleich unter dem Titel: „Die Hauptformen der Musik" eine populäre Darstellung der gebräuchlichsten musikalischen Formen nach ihrem äußeren und inneren Wesen erschienen. Die Idee, welchem das Büchlein seine Entstehung verdankt, ist ohne Zweifel eine sehr glückliche und dieses selbst gewiß Vielen eine willkommene Gabe.

Personalnachrichten. Am 21. November trat Ander zum ersten Male wieder als Pylades in Gluck's „Iphigenie in Tauris" auf; doch muß er sich noch außerordentlich schonen.

Vermischtes.

Fétis in Brüssel hat sich ebenfalls gegen die neue Pariser Normalstimmung erklärt, da mit der Herabsetzung um 1/4 Ton nicht so viel gewonnen werde, um die Schwierigkeiten aufzuwiegen; er hat die Herabsetzung der Stimmung um 1/2 Ton beantragt, was ungefähr die zu Mozart's Zeit gültige Stimmung wäre.

In New York ist auf musikalischem Felde völlige Stagnation eingetreten, die nur durch einen Waffenstillstand beseitigt werden würde. Dennoch hat die philharmonische Gesellschaft ihre Concerte wieder annoncirt und hofft dieselben durch Subscription zu Stande zu bringen. Ob aber Hr. Bergmann sein Vorhaben, den „Lohengrin" auf der deutschen Bühne in Scene zu setzen, zur Ausführung bringen wird, ist noch zweifelhaft.

Fould, der neue französische Finanzminister, will die Claviere in ganz Frankreich mit einer Steuer belegen und sämmtlich abstempeln lassen. Der „Kladderadatsch" bemerkt hierzu: „Würde es nicht thunlich und zugleich im Interesse der Kunst sein, auch den Stimmen der Sänger und Sängerinnen einen gleichmäßigen Timbre zu geben?"

Die Einnahme bei der neulichen ersten Aufführung der Gluck'schen „Alceste" in der Großen Oper zu Paris belief sich auf 11,000 Fr. Im Jahre 1777 brachte die „Alceste" 2500 Livres, dagegen die „Iphigenie" von Gluck, die weit mehr ansprach, 4480 Livres. Als Gluck's „Iphigenie in Aulis" zuerst aufgeführt ward, war das Orchester zusammengesetzt aus 22 Violinen, 5 Bässen des kleinen, 4 Bässen des großen Chors, 6 Contrabässen, 5 Quintgeigen, einer ersten Accompagnementsflöte, 4 Flöten und Oboen, 2 Jagdhörnern, 8 Fagotten, einer Trompete, einer Clarinette, einem Pauken- und einem Handtrommelschläger. In diesem sonderbar zusammengesetzten Orchester spielten die Geiger noch dazu im Winter der Kälte wegen mit Handschuhen.

Druckfehler-Berichtigung.

In dem Referat über das vierte Euterpe-Concert Seite 201, Zeile 39 von unten lies statt „Salonleistungen": „Sololeistungen."

(An die deutschen Sängervereine.) Die bei dem deutschen Sängerfeste zu Nürnberg am 23. Juli 1861 gehaltene Sängerversammlung hat bei ihren Berathungen über Begründung eines deutschen Sängerbundes, wobei als die Grundlage die Bildung von Sängerbünden der einzelnen Liedertafeln der Männergesangvereine eines Gaues bezeichnet wurde, laut dem in diesen Tagen versandten Protokoll den Beschluß gefaßt: „dem schwäbischen Sängerbund die Vorarbeiten zur Gründung eines deutschen Sängerbundes zu übertragen, sowie auch dieser mit Zuratheziehung mehrerer größerer Städte die Bestimmung des Ortes für Abhaltung des nächsten deutschen Sängerfestes trifft." Wir haben in Ausführung dieses Beschlusses uns in einem eingehenden Circular mit den uns bekannten deutschen Sängerbünden (Vereinigungen der Einzelvereine eines Gaues) in Verbindung gesetzt, um eine Uebersicht nicht nur über Bestehen und Wirksamkeit derselben, sondern auch über ihre Ideen bezüglich der weiteren Organisation zu erzielen. Das Ergebniß dieser Umfrage wird dann die Grundlage für die weiter einzuleitenden gemeinsamen Schritte sein. Da uns aber manche bestehenden deutschen Sängerbünde unbekannt geblieben sein mögen, so bitten wir hiermit freundlich die Organe der deutschen Sängerbünde um Mittheilung ihrer Adressen. Die Sänger solcher Gaue, in welchen noch keine Sängerbünde bestehen, möchten wir im Sinne der Nürnberger Beschlüsse zu Bildung von solchen ermuntern.

Stuttgart, den 24. November 1861.

Der Ausschuß des schwäbischen Sängerbundes:
Dr. Karl Pfaff. Dr. Otto Elben. Prof. J. Faißt. J. Raur.
Wilh. Wiedemann.

Kritischer Anzeiger.

Kammer- und Hausmusik.

Für Pianoforte.

R. Pflughaupt, Op. 10. *Valse-Caprice* pour Piano. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. $22^1/_2$ Ngr.

W. Fritze, Op. 1. Fünf Clavierstücke. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Jul. Handrock, Op. 24. Polonaise für das Pianoforte. Ebendas. Pr. $17^1/_2$ Ngr.

R. Pflughaupt und W. Fritze, Ersterer der musikalischen Welt als namhafter Virtuos, Letzterer uns persönlich ebenfalls als tüchtiger Clavierspieler bekannt, documentiren sich in ihren Werken als Jünger der neudeutschen Schule. Einer vorurtheilsvollen, einseitigen Afterkritik wäre mit dieser ominösen Wahrnehmung Grund genug gegeben, im Bewußtsein jenes classisch erhabenen Standpunctes über die Werke abzuurtheilen. Betrachten wir das Dargebotene mit ruhig prüfendem Blick genauer, so finden wir, zunächst der Valse-Caprice von R. Pflughaupt uns zuwendend, des Interessanten und — was mehr sagen will — des Schönen und Originellen so viel, um dieses Werk, wenngleich einer nur untergeordneten Kunstform angehörend, jenen Compositionen anzureihen, die auf mehr als nur momentane Bedeutung ein ausgesprochenes Anrecht haben. Der Gewohnheitsmusiker dürfte freilich umsonst nach beliebten, sangbaren Phrasen, nach schablonenmäßigen Accordfolgen, nach abgegrenzten 8- und 16tactigen Walzertheilen u. drgl. suchen. Für alles Dieses bietet ihm unsere Valse-Caprice freilich nur bewegliche, ausdrucksvolle Melodie, die sich zuweilen polyphon ausspricht, ein reiches, feines modulatorisches Leben: im Ganzen eine ebenso anmuthige wie geistreiche Musik in durchsichtig klarer Form und von bestimmtem Ausdruck und — wenn auch durch die in Rede stehende Form begrenztem — Inhalt. Wer sich an solcher Musik erfreuen kann und als vollkommen fertiger Clavierspieler der Ausführung sich gewachsen fühlt, dem können wir das Werk zum Selbstgenuß und öffentlichen Vortrag mit Recht empfehlen. — Auch die „Clavierstücke" von W. Fritze dürfen als Erstlingswerke ein mehr als gewöhnliches Interesse beanspruchen. Wir lernen in dem Verfasser eine in frischer Entwickelung begriffene, aufstrebende Kraft kennen, der es ein rechter Ernst um die Kunst ist. Der musikalische Physiognomiker sieht es diesen Clavierstücken, ohne in die Gefahr der Selbsttäuschung zu gerathen, sofort an, daß sie nicht dem gewöhnlichen faden Amusement dienen wollen, und daß der Verfasser nicht jenen Tonsetzern zugehören werde, die gerade für diesen Zweck ihren Fonds an Geist und Talent im Dienste der Industrie ausbeuten. Den Charakter fast sämmtlicher Stücke kennzeichnet ein gewisser träumerischer Ernst, eine sanfte Trauer, die sich jedoch von weichlicher, thränenreicher Sentimentalität entfernt zu halten, in Momenten bis zu thatkräftiger Energie aufzuraffen weiß und in maßvoll edler Musik sich mitzutheilen versteht. Wir haben es nicht mit weit ausgeführten Tongemälden, sondern mit Stimmungsgebilden zu thun, die, in nur enge Rahmen gefaßt, mehr mit dem Gemüthe aufgenommen, als mit dem zergliedernden Verstande musikalisch aufgefaßt sein wollen. Die erste Nummer, Cis moll, phantastisch, in Form einer Cadenz, von trübem, energischem Ausdruck, darf in Rücksicht der kühnen, in rascher Folge auftretenden Harmonieschritte ein besonderes Interesse beanspruchen. Die übrigen Nummern: Moderato Fis dur, Adagio malinconico B moll, Lento religioso As dur, und Allegro scherzando Des dur, deren Gesammtcharakter bereits oben angedeutet worden, bieten auch im Einzelnen Werthvolles und Ansprechendes. Sicherlich wird der junge Künstler ebensowol auf dem viel bearbeiteten Gebiete der „kleinen Stücke" wie in Tonwerken größerer Form noch sehr Anerkennenswerthes leisten. — Ueber Jul. Handrock's tonkünstlerische, meist der Unterhaltungsmusik angehörende Werke eingehender zu berichten, war uns zu wiederholten Malen Gelegenheit gegeben. Die vorliegende „Polonaise" macht durchaus keinen Anspruch auf höheren Kunstwerth, bietet auch in formeller und harmonischer Hinsicht keine bemerkenswerthen Abwechselungen von dem Gewöhnlichen. Trotzdem ist der Inhalt dieses Clavierstückes so ansprechend, der Gesammtausdruck ein so festlich-freundlicher, die Ausführung zum Theil so effectreich und die musikalische Basis, auf der es ausgeführt, so solid, daß es einigermaßen gewandten Spielern, welche sich zudem auf die Kunst eines geschmackvollen Vortrags verstehen, Freude und Genuß bereiten wird.

G. R.

Musik für Gesangvereine.

Für Männerchor.

Carl Appel, Ernste und heitere Gesänge für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. Leipzig, C. F. Kahnt. Op. 8. Abendscene beim Bivouak. 1 Thlr. Op. 9. Herr sei du mit mir. $^2/_3$ Thlr. Op. 12. Serenade. $^1/_3$ Thlr. Op. 13. Eine Singprobe. $1^3/_4$ Thlr. Op. 14. Spinnerlied. $1^1/_3$ Thlr. Op. 15. Marschlied. $^7/_{12}$ Thlr. Op. 16. Was hat er gesagt? $^3/_4$ Thlr. Op. 17. Gegrüßet seist du in Liebe. $^5/_{12}$ Thlr. Op. 18. Ach uns dürstet gar zu sehr. $^7/_{12}$ Thlr. Op. 19. Der lustige Posaunist. $^3/_4$ Thlr.

Die weite Verbreitung, die in den letzten 13 Jahren der deutsche Männerquartettgesang in allen Schichten der menschlichen Gesellschaft gefunden hat, mußte naturgemäß auch ihren Einfluß auf dieses Musikgenre ausüben. Die derben Zelter'schen, die kerngesunden Schneider'schen, die feinen Kreutzer'schen und die schwierigen Spohr'schen Quartette passen nicht für die jetzt als Hauptconsumenten zu berücksichtigenden Gesellenvereine und Soldatensingquartette; hier verlangt man hausbackenere Kost, in die Ohren fallende, leicht ausführbare Musik, damit sich auch Schusters Riekchen und Handschuhmachers Fiekchen daran erbauen können. Dem dringenden Bedürfnisse dieser Leutchen abzuhelfen, haben sich Kunze und Consorten beeilt, den musikalischen Markt mit nichtsnutzigen „schönen Wilhelmen" und ähnlichen quatschen Machwerken zu überschwemmen, und dadurch das ganze Genre einigermaßen in Mißcredit gebracht. Bei dieser Quartettmisère ist es daher schon immer erfreulich, daß einige wenige bessere Musiker sich überhaupt noch mit der Composition von Männerquartetten befassen. Zu diesen ist unbedingt Carl Appel zu rechnen, Musikdirector der herzoglichen Capelle in Dessau, in weiteren Kreisen bekannt als Componist des Heidelberger Preisliedes. Er vereinigt gewissermaßen die Vorzüge des alten Quartettstyls — contrapunctische und polyphone Schreibart — mit den Eigenschaften des neuen — leichte Ausführbarkeit, gefällige Melodie —, so daß der gebildete Dilettant und der ungeheure Troß des übrigen singenden Deutschlands gleichen Gefallen an seinen Gesängen finden können. Sind auch die Texte, namentlich die der komischen Gesänge, meistens nicht weit her, so wird doch dieser Mangel durch die Trefflichkeit der Composition genügend verdeckt. — Wenn diese Bemerkungen ausreichen können, um die Gesangvereine darüber au fait zu setzen, welche Art Musik sie in den Appel'schen Quartetten zu erwarten haben, so dürfte es blos noch darauf ankommen, die einzelnen Nummern noch kürzlich nach ihrem Inhalte zu charakterisiren. — In der Bivouakscene Op. 8 schließt sich an ein Abendlied mit Tenorsolo, ein Recitativ und Baßlied zum Preise des alten Fritzen, darauf Wiederholung des Abendliedes und Abgang der Krieger mit Gutenachtruf, diminuendo pianissimo. — Op. 9 ist ein sang- und dankbarer, schöne Effecte enthaltender Psalm für Chor, Baß- und Tenorsolo. — Op. 12 eine liebliche Serenade für Tenor und Baß mit Brummstimmen. — Op. 13 zeichnet mit drastischem Humor eine Scene in der Schulstube: der Cantor studirt einen Gesang ein, der natürlich erst einige Male umgeworfen wird. Langbeins Jürge und Bandels Steffen, welche sich sehr unnütz machen, erhalten die nöthigen Hiebe mit der Notenrolle; darauf Examen, Vorsingen eines drolligen, vom besagten Jürgen componirten Gesanges, an dessen Schlusse Einer nach dem Andern mit geöffnetem Maule stehen bleibt, ungeheure Heiterkeit und Schlußlied. — Op. 14 ein Spinnerlied mit daran gehängtem Tanzliede (wie possirlich das Rädchen schnurrt und der Baß brummt!) ist, was gefällige und populäre Musik anlangt, das Gelungenste sämmtlicher Appel'schen Quartette. — Op. 15 ein Bürgerwehrmarschlied in der bekannten Zöllner'schen Manier mit „Richt't Euch, Linken, Rechten, täderätätä und trum dum dum." — Op. 16 enthält die weisen Lehren vom Trinken, Küssen und Singen mit Nutzanwendung. — Op. 17 eine Serenade für Baßsolo. — Op. 18 ein Bairisch Bierlied. — Op. 19 der lustige Posaunist für Baßsolo und Chor; mit einem Nachspiele, in welchem sich die Posaune in Rococophantasien über bekannte Volkslieder ergeht. — Als ein besonderer, nicht zu unterschätzender Vorzug dieser Quartette möge schließlich noch der Erwähnung finden, daß Partitur und Stimmen (letztere sind auch einzeln zu beziehen) durchaus correct

und fehlerlos gestochen sind, und so seien denn dieselben hiermit allen nach besserer Musik dürstenden Quartettvereinen auf das Wärmste empfohlen. 43.

Unterhaltungsmusik.

Für Pianoforte.

Adolph Kullak, Op. 35. *Repos d'Amour*. Cantabile pour le Piano. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 12½ Ngr.

Jul. Handrock, Op. 26. *Etude de Salon* pour Piano. Ebendas. Pr. 12½ Ngr.

———, Op. 27. *Nocturne* pour Piano. Ebendaselbst. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 30. Wanderlust. Clavierstück. Ebendaselbst. Pr. 12½ Ngr.

Dr. Adolf Maersch, Op. 4. Großer Walzer für das Pianoforte. Stuttgart, Hallberger. Pr. 15 Ngr.

———, *Carolina*. Grande Valse pour le Pianoforte. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

Carl Holl, Op. 12. Musikalischer Unterhaltungssalon für Pianoforte. Ebendas. Erstes Heft. Pr. 20 Ngr.

Adolph Kullak's „Repos d'Amour" gehört zu den feineren Vortragspiècen, die bei eleganter Spielweise im Salon stets einen günstigen Eindruck hinterlassen werden. Das Stück ist melodisch reizend, harmonisch farbenreich und erinnert in seinem ganzen Gepräge ziemlich lebhaft an Th. Döhler's allbekanntes reizendes Notturno (Op. 24). Den Freunden dieses romantisch-sentimentalen Genres sei es angelegentlichst empfohlen. Die Ausführung erfordert geübte Hände. — Jul. Handrock's „Salon-Etude" dürfte sich auch beim Unterrichte als Uebung für die rechte Hand verwenden lassen. Der musikalische Inhalt ist nicht bedeutend, das Ganze aber gefällig, in die Ohren fallend und einen freundlichen Eindruck hinterlassend. Gehaltreicher und von liebenswürdiger Gefühlsinnigkeit ist desselben Componisten Op. 27 „Nocturne". Sangbare Stellen von zartem Ausdruck wechseln effectvoll mit Partien pathetischen Ausdrucks. Das Stück ist Spielern mittlerer Fertigkeit zugänglich. „Wanderlust" will einen leichten, kecken Vortrag. Wer in heiterer Stimmung diese Composition vornimmt und ihre im raschen Zeitmaße begründeten Schwierigkeiten ohne mühsames Studium womöglich „vom Blatte" bewältigen kann, wird Freude daran haben. Einen nachhaltigeren Werth beansprucht sie nicht. — Die beiden Walzer von Dr. Adolf Maersch (Ex-Capellmeister S. M. des Kaisers Dom Pedro II. von Brasilien) bieten wenig Eigenthümliches und erinnern nach Gehalt und Form fast zu lebhaft an die weltbekannten Labitzky-Lanner'schen Tanzcompositionen. Freunde dieser Musik werden die Walzer von Dr. Maersch mit Befriedigung spielen. — Der von Carl Holl „componirte und herausgegebene" „Musikalische Unterhaltungs-Salon" enthält: Festmarsch, Polonaise, Galopp, Polka-Mazurka, drei kurze Walzer, einen winzigkleinen nur eine Zeile langen Galopp, Polka und Geschwindmarsch. Die Sächelchen sind musikalisch werthlos und dürften selbst den dilettantenhaftesten Ansprüchen an derartige Arbeiten nicht genügen. G. N.

Für Violine mit Pianoforte.

Franz Coenen, Op. 16. Sechs kleine Salonstücke. Zwei Hefte. Rotterdam, W. C. de Vletter. Jedes Heft 1 fl. 25 kr.

An großen, sogenannten Phantasien und Bravourstücken für die Geige ist kein Mangel; denn jeder Virtuose fühlt die Verpflichtung in sich, die Glanzseiten seiner Virtuosität in Notenköpfen unsterblich zu machen, gleichviel ob er das Talent und den durch gründliche Studien erworbenen Beruf hat, gute Musik auf den Markt zu bringen, oder nur oberflächliche Waare, welche die Sinne blenden mag, aber das Gemüth völlig leer läßt. Solchen einseitigen Paradestücken gegenüber, für welche die Empfänglichkeit des Publicums glücklicher Weise bedeutend geschwunden ist, werden die Liebhaber der Violine es mit Dank anerkennen, wenn ihnen bei einem Componisten das Bestreben entgegentritt, für das schöne, leider so oft gemißbrauchte Instrument Charaktermusik zu schreiben, in kleineren Formen, dankbar in der Wirkung und nicht schwer auszuführen. Die vorliegenden Salonstücke von Coenen zeichnen sich nicht durch besondere Originalität aus, aber es ist ein guter musikalischer Kern darin und eine wohlthuend anmuthende Solidität der Schreibweise. Der Hörer wird nicht durch tiefe Gedanken erregt, aber gut unterhalten durch anständige, freundlich melodiöse und fließende Musik, welche der Natur der Geige angemessen ist und auch dem Clavierpart einige Selbständigkeit zu bewahren weiß, so daß der Pianofortespieler zu dem Gelingen der Ausführung auch sein Theil beizutragen hat, ohne zu der untergeordneten Rolle eines bloßen Accompagnateurs verurtheilt zu sein. Die Stücke sind von nur kleinem Umfange. Jedes Heft enthält deren drei, mit den Ueberschriften: Marsch, Elegie, Ballade, Liedchen, Tanz, Ständchen. Die freundliche Gabe darf empfohlen werden. Der Notenstich ist zuweilen für eine bequeme Uebersicht zu compreß gehalten. Einige Stichfehler sind leicht zu verbessern.

Ferd. Laub, Op. 7. *Deux Morceaux* pour le Violon. Leipzig, C. F. Peters. Nr. 1. Romance. Pr. 17½ Ngr. Nr. 2. Impromptu. Pr. 20 Ngr.

Der Name Laub ist zu gut accreditirt, als daß man den Compositionen dieses Künstlers, welcher als Virtuose, im besten Sinne des Wortes, unter den Besten genannt wird, nicht mit mehr als gewöhnlicher Theilnahme entgegen kommen sollte. Hr. Laub gehört nicht zu den Vielschreibern, wie die Opuszahl 7 zur Genüge beweist. Uns ist keines der früheren Werke des Componisten zu Gesichte gekommen, wir vermögen deshalb ein eingehendes Urtheil über die Tragweite seines Productionstalentes nicht abzugeben. Wir ersehen aber aus den vorliegenden Stücken, daß sich der Componist mit feinem Geschmack im Salon zu bewegen weiß, und daß er sich eines gewählten und piquanten Styls befleißigt, wie ihn der Zeitgeschmack für dergleichen Piècen fordert. Die Form ist in beiden Stücken dieselbe. Dem Hauptgedanken folgt ein alternirender Mittelsatz, worauf das erste Motiv wiederkehrt und eine hinzugefügte Coda das Ganze beschließt. Das Hauptthema der „Romanze" (A dur) ist von gefälligem Reiz, bedeutender aber erscheint uns der schwungvolle Mittelsatz (Fis-moll), von leidenschaftlichem Ausdruck. Sehr effectuirend ist die Wiederholung des ersten Gedankens auf der G-Saite. Das „Impromptu" beginnt mit einem sehr lebendigen Motiv im 12/8 Tact (G dur) welches einen leicht flüssigen Vortrag und ein gutes Staccato verlangt. Eine hübsche Gesangsstelle (4/4 Tact, Es dur) gelangt durch einige wirksame Modulationen zu einer effectvollen Steigerung, worauf der G dur-Satz zurückkehrt und das Ganze lebendig abschließt. Beide Compositionen beanspruchen eine saubere Technik und ein gut nuancirtes Spiel. Das Pianoforte-Accompagnement ist discret gehalten, nimmt aber hier und da auch hervortretenden Antheil. Der Notenstich ist sehr schön und correct.

Auguste d'Adelburg, Op. 5. *Fantaisie* sur un thême de l'Anna Bolena pour Violon. Leipzig, C. F. Kahnt. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Ein Virtuosenstück, gewürzt mit dem stärksten Cayenne-Pfeffer brillirender Effecte, mit einem wahren Raketenfeuer aufblitzender Cadenzen, in denen chromatische und diatonische Octaven-, Terzen- und Sextengänge, krause Figuren aller Art bis zu schwindelnder Höhe hinauf einander jagen und an das Staunen des Hörers appelliren. Die Phantasie besteht, wie fast alle ihre Virtuosen-Schwestern, aus einer Einleitung, welche einige Andeutungen des zu erwartenden Themas bringt und mit einer langen Cadenz in dieses hinüberleitet. Der süßen Donizetti'schen Cantilene schließen sich 4 Variationen an, die erste im breiten, mehrstimmigen Spiel, die zweite in schnellen nachschlagenden Octaven (als Umschreibung des Themas), die dritte als übliches Minore in ruhigem Tempo. Die vierte bringt die unvermeidlichen Harpeggien mit springendem Bogen, und ein Finale in gesteigertem Tempo führt die anstrengende That des Spielers an das Ziel, für welche er den Lohn schallenden Beifalls mit Sicherheit erwarten darf. Die Phantasie ist sehr schwierig. Geübte Spieler mögen sich daran versuchen. Sie werden ihre Technik an diesem Virtuosenstück jedenfalls erweitern. Die Ausstattung des Werkes läßt nichts zu wünschen übrig.

Aug. Jacobi, Leichte Variationen über ein beliebtes Tyrolerlied. Langensalza, Verlagscomptoir. Pr. ?

———, Leichte Phantasie über beliebte Themas aus der Oper „Norma." Ebendas. Pr. ?

Bescheidene Gaben für bescheidene Spieler. Junge angehende Paganini's, welche bedeutendere musikalische Nüsse noch nicht knacken können, mögen sich immerhin die Stücke einüben, um sich dem lieben

Papa für die Weihnachtsnüsse gebührend dankbar zu erweisen. Wenn der Pianofortelehrer gar dem Schwesterchen das mehr wie discret gehaltene Accompagnement beibringen kann, so wird auch die Mama vollständig gewonnen werden und das Familienconcert wird zu allgemeiner Freude comme il faut von Statten gehen.

Für zwei Violinen ohne Begleitung.

Carl Hering, Op. 29, 31, 36. Drei Elementar-Duos (in erster Lage spielbar). Breslau, Leuckart. Die ersten beiden Hefte à 25 Ngr. Das letzte Heft 20 Ngr.

Diese Duos sind aus der Feder eines tüchtigen Praktikers geflossen. Sie werden mit Nutzen beim Unterricht zu verwenden sein, auch eine angenehme, zugleich solide Unterhaltung gewähren, da sie bei aller dem Zweck entsprechenden Einfachheit eine gute musikalische Grundlage haben. Der Componist hat die Duos „Serenaden" betitelt. Jedes besteht aus mehreren kleineren Sätzen, welche in Tactart, Tempo und Charakter Abwechselung genug darbieten, um die Aufmerksamkeit und das Interesse des jungen Schülers zu erregen und festzuhalten. Auch für verschiedene Vortrags-Nuancen ist reichlich gesorgt. Die Stricharten sind sehr genau angegeben und der Dynamik eine besondere Sorgfalt zugewendet, was bei allen Werken für den Unterricht der Fall sein sollte. Um alle Saiten mit gleichem Geschick behandeln zu lernen, wird der Schüler, nachdem ihm die Principalstimme geläufig geworden ist, auch den zweiten Part einzuüben haben, welcher nicht blose trockene Begleitung enthält, sondern in harmonischen und melodischen Combinationen mit der ersten Geige correspondirt. Die Duos seien der Aufmerksamkeit der Lehrer bestens empfohlen.

Markull.

Im Verlage von **Robert Friese** in *Leipzig* erschien soeben in neuem Abdruck:

Knorr, J., Pianoforte-Schule für den Unterricht und das Selbststudium. 4. Auflage. Eleg. broch. 1 Thlr.

Hering, C. E., Zehn Lieder aus „Psalter und Harfe“ von *C. F. Ph. Spitta*. Einstimmig mit Begleitung des Pianoforte oder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 24. 10 Ngr.

Schumann, R., Allegro pour le Pianoforte. Op. 8. 20 Ngr.

Im Verlage von **H. Matthes** in *Leipzig* ist erschienen:

Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart von *August Wilhelm Ambros*. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Eckhardt, E. Th., Der erste Unterricht im im Clavierspiel. Pr. 20 Ngr.

Die Einheit in der Tonwelt. Ein kurzgegefasstes Lehrbuch für Musiker und Dilettanten zum Selbststudium von *Heinr. Josef Vincent*. Pr. 25 Ngr.

Köhler, Louis, Die Gebrüder Müller und das Streichquartett. Pr. 7½ Ngr.

Dr. Hanslick's Lehre vom Musikalisch-Schönen. Eine Abwehr von *Dr. F. P. Graf Laurencin*. Pr. 20 Ngr.

Richard Wagner und das Musik-Drama. Ein Charakterbild von *Franz Müller*, Regierungsrath in Weimar. Pr. 1 Thlr.

Schanz, Julius, Fünfzig Lieder für Componisten und Freunde des Gesanges. Pr. 12½ Ngr.

Soeben erschien:

Die

Loreley

für das

Pianoforte

von

Franz Liszt.

Pr. 17½ Ngr.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig*.

Ausführliche

Clavier-Methode

in zwei Theilen

von

JULIUS KNORR.

Schule der Mechanik. — Schule der Mechanik.

Zweiter Theil:

Schule der Mechanik.

Preis 1 Thlr. 24 Ngr.

Der erste Theil = **Methode** = Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig*.

Interessante Neuigkeit.

Die

Hauptformen der Musik.

Populär dargestellt

von

Ferdinand Gleich.

Pr. 18 Ngr.

Die Reichhaltigkeit der vorliegenden Schrift erhellt am Besten aus der Angabe, dass der Herr Verfasser auf 134 Seiten 184 der gebräuchlichsten Kunstformen aus allen Gattungen der Tonkunst einer erklärenden Erörterung unterwirft. Dieselbe empfiehlt sich daher ihrer populären Fassung wegen bei gründlichem Eingehen sowol Musikern als auch Dilettanten und Laien zur Orientirung und zum Studium.

Verlag von **C. F. KAHNT** in *Leipzig*.

Mozart-Album

für die Jugend,

28 kleine Tonstücke in fortschreitender Folge nach Themen W. A. Mozart's

für das

Pianoforte.

Herausgegeben von

einem Lehrer des Clavierspiels.

Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Leipzig, **C. F. KAHNT.**

Gratis versende ich auf frank. Bestellung den Preiscourant meiner rühmlichst bekannten

Melodions.

Es sind diese **Melodions** eine neue Art Drehorgeln, die sich vor vielen anderen derartigen Fabrikaten neben ihrem eleganten Aeusseren durch Fülle, Wohlklang und Präcision des Tones sehr vortheilhaft auszeichnen.

Nicht allein für Kinder ein reizendes Spielzeug, sondern auch für Erwachsene ein willkommenes Geschenk, eignen sich meine Melodions behufs ihrer Vollkommenheit (ich bitte sie durchaus nicht mit schon vorhandenen mangelhaften ähnlichen Fabrikaten zu verwechseln) zu **Abend-Unterhaltungen und Tanzkränzchen im Familienkreise**, in denen sie die Stelle kleiner Tanz-Orchester oder Pianoforte ersetzen und auch in Bezug auf Tact, Reinheit und sicheren Einsatz Nichts zu wünschen übrig lassen. Der Ton, der grossen Harmoniums ähnelt (nicht Pfeifen, wie bei gewöhnlichen Leierkästen), ist wohlklingend und angenehm, so dass das Instrument trotz seiner Billigkeit grossen Harmoniums gleichkommt.

Von den kleinen Nummern (1 Fuss lang, 9 Zoll hoch), welche je vier verschiedene Musikstücke spielen, kostet das Stück nur 8 Thlr. und werden solche ohne jedwede Emballageberechnung sorgfältig in Holzkisten gegen Franko-Einsendung des Betrages verschickt.

Grössere Instrumente von 10 bis 110 Thlr. laut Preiscourant.

Friedr. Bartholomäus,
Musikalienhandlung in *Erfurt*.

Es werden nur vollkommen fehlerlose Instrumente versendet.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Leipzig, den 13. December 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1^1/_2$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2^1/_3$ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 25.
Fünfundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Schumanniana Nr. 7.

Die Schumann'sche Schule.

III. Woldemar Bargiel.

W. Bargiel (sprich: Bargi-el), ein Halbbruder Clara Wieck's von mütterlicher Seite, ist 1828 in Berlin geboren.

Die von ihm bis jetzt herausgegebenen Werke sind:

Op. 1. Drei Charakterstücke für das Pianoforte. Leipzig, Whistling. Pr. 15 Ngr. 1851.
Op. 2. Nachtstück für Pianoforte. Leipzig, Bartholf Senff. Pr. 15 Ngr. 1852.
Op. 3. Drei Notturnos für Pianoforte. Frl. Elisabeth Werner zugeeignet. Leipzig, Fr. Kistner. Pr. $17^1/_2$ Ngr. 1853.
Op. 4. Sechs Bagatellen für Pianoforte. Leipzig, Barth. Senff. Pr. 20 Ngr. 1852.
Op. 5. Phantasie für das Pianoforte. Seiner Schwester Clara Schumann gewidmet. Elberfeld, F. W. Arnold. Pr. 25 Ngr. 1855.
Op. 6. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Robert Schumann in inniger Verehrung gewidmet. Breslau, Leuckart. Pr. 3 Thlr. 1856.
Op. 7. Suite (Allemande, Courante, Sarabande, Air, Gigue) für Pianoforte zu vier Händen. Ludwig Norman gewidmet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. 1860.
Op. 8. Drei Charakterstücke für Pianoforte. Seiner Schwester Clara Schumann zugeeignet. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 25 Ngr. 1854.
Op. 9. Drei Phantasiestücke für das Pianoforte. Seiner Schwester Clara Schumann gewidmet. Leipzig, Schuberth & Comp. Pr. 1 Thlr. 1855.
Op. 10. Sonate für Pianoforte und Violine. Elberfeld, Arnold. Pr. 2 Thlr. 1858.
Op. 11. Marsch und Festreigen, zwei Stücke für Pianoforte. Frau Elsbeth Friedländer gewidmet. Breslau, Leuckart. Pr. 25 Ngr. 1860.
Op. 12. Zweite Phantasie für Pianoforte. Elberfeld, Arnold. Pr. 25 Ngr. 1859.
Op. 13. Scherzo für Pianoforte. Breslau, Leuckart. Pr. 25 Ngr. 1858.
— Phantasie, in Hallberger's Salon, Jahrgang 1859, Heft 11.
(Op. 14, 15, 16 noch nicht erschienen.)
Op. 17. Suite für Pianoforte und Violine (Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett, Marsch). Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. 1859.
Op. 18. Ouverture zu einem Trauerspiel, für großes Orchester. Leipzig, Barth. Senff. Partitur 2 Thlr. Stimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten 1 Thlr. 5 Ngr. 1859.
Op. 19. Phantasie (III) für Pianoforte. Johannes Brahms gewidmet. Breslau, Leuckart. Pr. 1 Thlr. $17^1/_2$ Ngr. 1860.
Op. 20. Zweites Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Dem königl. Hofcapell-M. Hrn. Dr. Julius Rietz gewidmet. Breslau, Leuckart. Pr. 3 Thlr. 1860.
Op. 21. Suite (Präludium, Zwiegesang, Sarabande, Marsch, Scherzo und Finale). Wien, Carl Haslinger. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. (2 fl. 10 kr. Ö. W.). 1861.

Wahrlich eine stattliche Reihe von Erscheinungen, in der fast alle Formen der Instrumentalmusik vertreten sind!

Den Grundzug von Bargiel's Charakter bildet das Pathetische. Bargiel ist ein musikalischer Klopstock; sein Pathos steigert sich öfters zum feierlich Erhabenen, zum Prächtigen, zum düster Großartigen, ja fast bis zum Wunderbaren. Doch fehlt es auch nicht an Sätzen von erhabener Milde. Komisches und Humoristisches sucht man bei ihm vergebens, denn selbst die — selten vorkommenden — Stücke von freudiger Bewegtheit bewahren stets eine gewisse ernste Würde. Derartig angelegten Naturen liegt die Gefahr des hohl Pathetischen, der bombastischen Grandezza, der pompösen Leere nahe (man denke hier wieder an Klopstock); ob Bargiel diese gefährliche Klippe stets glücklich umschifft habe, werden wir später bei Besprechung seiner einzelnen Werke sehen.

Die innere Würde und Hoheit zeigt sich auch im Aeußeren.

Bargiel's Formen sind breit, namentlich liebt er lange Durchführungen und Codas; sein Rhythmus ist festgegliedert, gemessen, seine meist viertactig gegliederte Melodie sucht weite Intervalle. In Benutzung der Klangwirkung der einzelnen Instrumente ist er Meister; den von Schumann entlehnten Effect der Octavenverdoppelung der Melodie benutzt er fleißig; in seinem Satz verbindet er die neue Vollgriffigkeit mit der alten Polyphonie, canonische Imitationen und Orgelpuncte sind ihm geläufig. Wie die Phantasie Op. 12 und viele Sätze aus seinen drei Suiten Op. 7, 17 und 21 beweisen, ist er vollständig in die Tiefe des Bach'schen Geistes eingedrungen. Seine Vorliebe für das Alte läßt ihn hin und wieder sogar zu Kirchentonarten greifen, namentlich zu der lydisch (oder ungarisch) erhöheten Quarte (z. B. Op. 6 S. 10). So sehr nach rückwärts gerichtet hierin Bargiel erscheint, so ist er doch, wie wir weiter unten sehen werden, in der Fortentwickelung der alten Formen weiter gegangen, als alle übrigen Componisten der Schumann'schen Schule; und in der Anwendung von Septimen- und Nonen- und sogar von Undecimenaccorden wird er kaum durch die neudeutsche Schule übertroffen.

Bei Besprechung der Werke Carl Ritter's und Theodor Kirchner's habe ich bereits Gelegenheit gehabt, einige seltene Exemplare von Septimen- und Nonenaccorden mitzutheilen; heute sei es mir gestattet, dieses Verzeichniß mit einigen Undecimenaccorden zu bereichern.

Op. 1. Op. 2.

h 3 — *C* 5 — *G* 5 — *G* 5

Op. 3.

F 5 — *F* 5 — *d* 5 — *c* 4

Op. 4. Op. 5. Op. 6. Op. 8.

G 5 — *C* 5 — *cis* 5 — *d* 5 — *c* 5 — *G* 5

C 5+ — *Es* 5 — *Es* 5

Doch ich will bescheiden sein und, der Raumersparniß wegen, mich darauf beschränken, nur noch folgende Beispiele in Buchstaben zu bezeichnen.

Aus Op. 2: d e g a c a (G 5) c g h f g dis g (C 5) h fis ais e cis (h 5).
Op. 3: a a g b d e, a g b d e und a e b d g (d 5) c g h f as d (c 5).
Op. 4: g g d f c d f c, g g c f a d f a (C 5) c g b f (F 5).
Op. 6: d a g cis e a (d 5) g d c fis a d (g 5) g g d f as c (c 5) a a e g b d (d 5).
Op. 8: g d g c fis a d fis a (G 5) e h a c dis fis (e 5) b c c f as c es, b f as c es (Es 5).
Op. 9: a e h d a, a d h g cis, a h g d a (D 5) h fis e fis ais e (h 5) g dis c fis a c (e 7) d ais cis g (h 7).
Op. 11: h f as es (c 7) c f g h d (c 5) es c d f as c d f c (Es 5).
Op. 12: b f c es ges a c es ges (b 5) h fis cis e ais cis (h 5) h fis cis e fis a (E 5) e h d fis a h d a (A 5).
Op. 20: c g d f g h d g (C 5).
Op. 21: c g b f g f g, f c b c e g c (F 5).
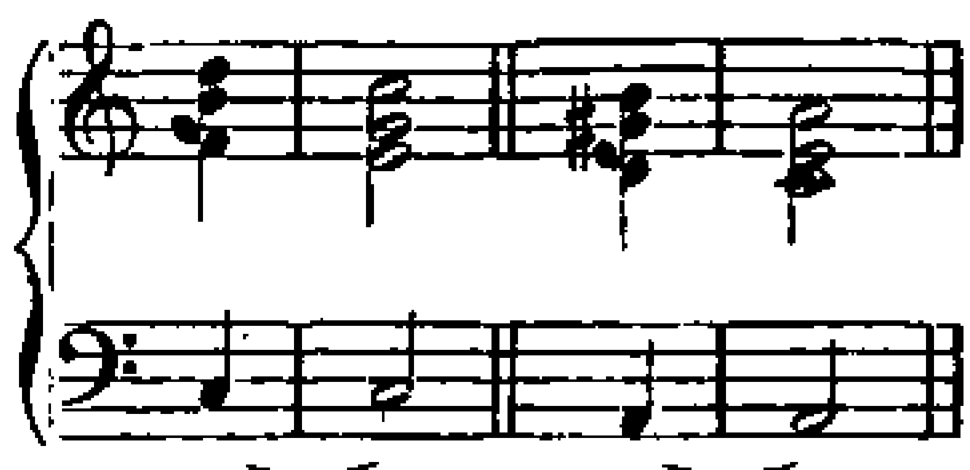
u. s. w. u. s. w.

Die vorstehende Sammlung von Undecimenaccorden, die ich ohne sonderliche Mühe um das Vierfache vermehren könnte, enthält, wie man sieht, meistens auf der Dominante basirende, doch kommt hin und wieder auch die Terz, Quarte und Septime als Grundton vor. Käme es auf die Bezeichnung der Undecimenaccorde mit Generalbaßziffern an, so würde es das Natürlichste sein, dazu eine mit einem Puncte versehene Null zu verwenden.
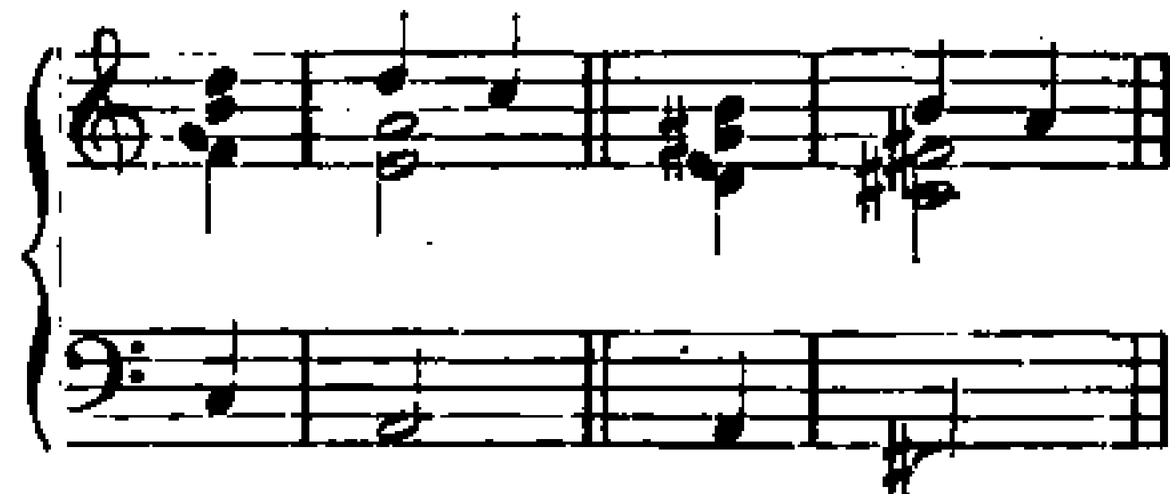
Dem aufmerksamen Leser wird nicht entgangen sein, daß ich bei meiner Besprechung der Schumann'schen Schule die Nebenabsicht mit verfolge, den Antheil festzustellen, den diese Schule an der Fortbildung der Musik in harmonischer Hinsicht genommen hat. Ich schweife daher nicht zu weit ab, wenn ich hier zur Emancipation des Undecimenaccordes ein kleines harmonisches Extrablatt einschiebe.

Wollte man der Einführung der verschiedenen Septimen- und Nonenaccorde geschichtlich nachspüren, so würde sich finden, daß jeder einzelne Accord zuerst schüchtern in Orgelpuncten, Vorausnahmen, Vorhalten, Durchgängen, Wechselnoten oder gebrochen auftrat, bis sich sodann nach und nach das Ohr daran gewöhnte, denselben nicht blos als zufälligen, oder, wie es die Theoretiker unsinniger Weise nannten, als Scheinaccord, sondern als selbständigen Accord aufzufassen, in Folge dessen man ihm dann schließlich das Recht des freien unvorbereiteten Eintritts sowie der freien Fortschreitung zu einem anderen dissonirenden oder consonirenden Accorde zugestand. Freilich sind hierin stets die Theoretiker hinter den Praktikern um ein halbes Jahrhundert zurückgeblieben. So werden noch heutiges Tages die meisten Nebennonenaccorde noch nicht von den zur alten Schule schwörenden Harmonikern als selbständige anerkannt; blos aus dem Grunde, weil diese Accorde sich meistens nicht regelrecht (d. h. nach einer willkürlich angenommenen Regel) auflösen, sondern zu anderen Accorden fortschreiten. Professor J. C. Lobe hat in seinem neuesten Werke (Vereinfachte Harmonielehre, Leipzig, Siegel) für die Selbständigkeit der Nebennonenaccorde eine Lanze eingelegt; rücksichtlich der Undecimenaccorde ist er aber in dem alten Schulwahne befan-

gen geblieben. Er leugnet einfach deren Existenz und übersieht dabei, daß alle die Gründe, die er zur Ehrenrettung der Nonenaccorde anführt, Wort für Wort auch für die Selbständigkeit der Undecimenaccorde sprechen. Zugegeben, daß sich einige der oben und bei Besprechung der Kirchner'schen Werke aufgeführten Undecimenaccorde als Orgelpuncte, Vorausnahmen, unvorbereitete Vorhalte oder, was dasselbe sagen will, Wechselnoten*) erklären und wegdisputiren lassen; mit anderen ist dies aber nicht der Fall, und auch die Erscheinungen der ersteren Art lassen sich mit Hülfe geringfügiger Veränderungen in die der letzteren Art umgestalten. Aendere ich z. B. die beiden Accordfolgen:
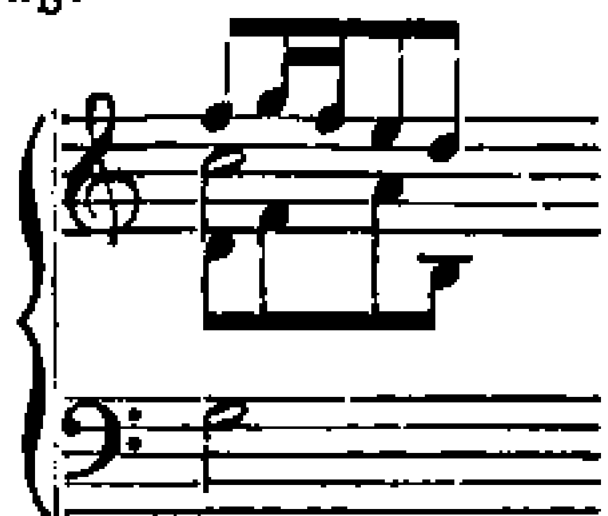


in folgender Weise um:



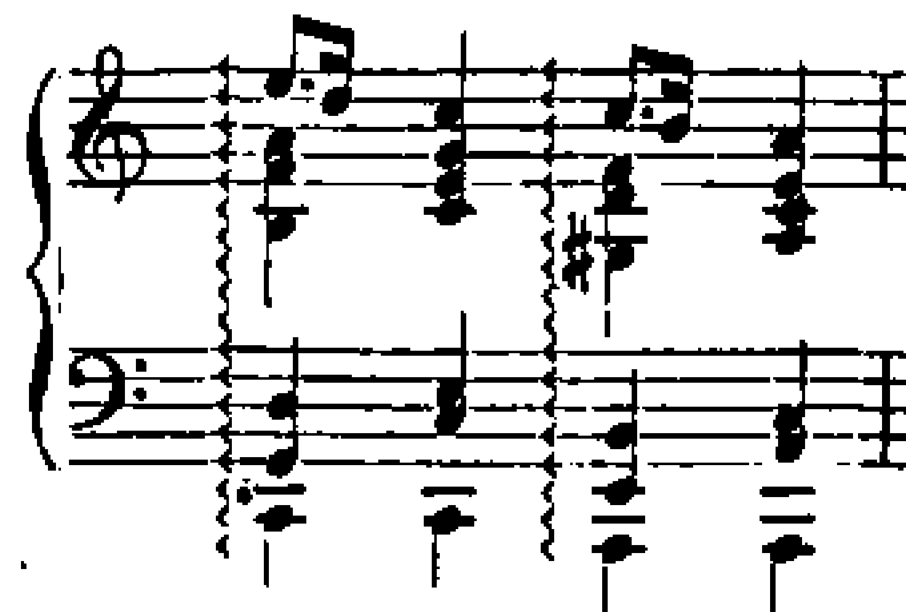
so möchte ich den sehen, der darin noch einen Orgelpunct oder eine Vorausnahme erblicken könnte. Ich frage Hrn. Professor Lobe mit seinen eigenen, Seite 120 des erwähnten Werkes zum Beweise der Existenz eines Septimenaccordes gebrauchten drastischen Worten: „Was sind denn diese Accorde für Dinger", wenn es nicht die Undecimenaccorde von C und a 5 sind, die beide sich nicht nach der grauen Schulregel auflösen, sondern blos (nach a und fis 1) fortschreiten?

Es ist ein unbestrittener Satz der Erfahrung, daß zwei verschiedene leitereigene Dreiklänge, welche zwei Töne gemeinschaftlich haben, sich zu einem neuen leitereigenen Vierklange oder Septimenaccorde verbinden lassen, der in seinen verschiedenen Umkehrungen, in weiter oder enger Lage, sich mehr oder weniger gut anhören läßt; die Erfahrung zeigt nicht minder, daß sich auf dieselbe Weise auch zwei Vierklänge, die drei gleiche Töne haben, zu einem leitereigenen Fünfklange oder Nonenaccorde verbinden lassen. Weshalb sollte man nun nicht auch zwei leitereigene Fünfklänge, die vier gleiche Töne haben, zu einem Sechsklange vereinigen dürfen — und, da diese Accordverbindungen seit Bach's und Scarlatti's Zeiten in der That vorgekommen sind, weshalb will man sie nicht mit ihrem natürlichen Namen „Undecimenaccorde" benennen? Wenn in einer Bach'schen Fuge



geschrieben steht, so wird es doch wol das Richtigste sein, darin den Undecimenaccord C 5 (g h d f a c) zu finden, natürlicher wenigstens und zugleich ehrlicher, als diesen Accord unter Drehen und Winden bis zu einem Septimenaccorde herunterzuhandeln.

Man werfe mir hier nicht ein, daß hiernach zuletzt ein Quinquagesimelaccord möglich sein würde. Die Natur hat selbst schon dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen; denn da die Tonleiter, mag sie dorisch, phrygisch, unser gewöhnliches Dur und Moll, oder ungarisch mit der lydisch erhöheten Quarte sein, immer nur sieben verschiedene leitereigene Töne enthält, so ist ein Siebenklang oder Terzdecimenaccord das non plus ultra, was erreicht werden kann; die Quintdecime würde schon wieder eine Verdoppelung des Grundtones sein, also harmonisch nicht mitzählen. Freilich wird stets das Ohr der letzte und höchste Richter über die Zulässigkeit, d. h. Anhörbarkeit dieser Accorde sein; das Ohr ist aber, wie jeder andere Sinn, bildungsfähig, und, je nachdem es sich gewöhnt hat, selbständige Undecimenaccorde als solche zu empfinden, wird es folgende auf C 5 und a 5 gebauete Terzdecimenaccorde mehr oder weniger erträglich finden.



Die durch den Terzdecimenaccord gegebene Möglichkeit, alle sieben Töne einer Tonleiter gleichzeitig erklingen zu lassen, erklärt zugleich das sonst räthselhafte Phänomen des Doppelorgelpunctes auf Grundton und Quinte; denn alle über dieses Fundament gebaueten Accorde können nichts Anderes sein, als entweder die dazu gehörigen leitereigenen Drei-, Vier-, Fünf-, Sechs- oder Siebenklänge, oder die zu diesen Accorden, auf längeren oder kürzeren Wegen führenden, ein- und mehrfachen Vorhalte oder, wie es die alte Schule nennt, Wechselnoten. Was dagegen die sogenannten alterirten Accorde betrifft, so behalte ich mir vor, auf sie in einem späteren Aufsatze zurückzukommen und den Nachweis zu liefern, daß auch sie sämmtlich leitereigen sind, d. h. sich in irgend eine Tonleiter, entweder unsere gewöhnliche harmonische Mollscala, oder die mehrerwähnte ungarische mit der lydisch erhöheten Quarte einreihen lassen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Nachdem die Schule anerkannt hat, daß ein- und mehrfache Vorhalte auch unvorbereitet eintreten dürfen, ist der damit vollständig zusammenfallende Begriff „Wechselnoten" überflüssig geworden.

Salonstücke für Violoncell mit Pianoforte.

M. Ganz, Op. 34. *Transcriptions et Paraphrases*. Berlin, Schlesinger. Zwei Hefte à $17^1/_2$ Ngr.

B. Coßmann, *Mélodie* (Chanson de Noël). (Der Großherzogin von Weimar gewidmet.) Weimar, Kühn. Pr. 10 Ngr.

Leopold Grützmacher, Op. 1. Drei Salonstücke. Leipzig, Kahnt. Nr. 1. Idylle. Pr. 10 Ngr.

Feri Kletzer, Op. 7. Ungarische Rhapsodie. (Dem König von Hannover zugeeignet.) Ebendas. Pr. 20 Ngr.

———, Op. 9. Erinnerung an Pest, Paraphrase über ungarische Nationalmelodien. (Dem Herzog von Sachsen-Meiningen zugeeignet.) Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Es ist schon oft die gegründete Bemerkung gemacht wor-

den, daß die Violoncell-Literatur der neueren Zeit, was den Werth der veröffentlichten Compositionen für das herrliche Instrument anbetrifft, nur eine sehr dürftige Ausbeute gewährt. Die Virtuosen dieses Instrumentes scheinen zu befürchten, man werde ihre Kunstfertigkeit zu gering anschlagen, wenn sie der Haupteigenthümlichkeit desselben, welche doch in der Fähigkeit zu edelm, schönem Gesange, in den durch die Natur bedingten Grenzen, besteht, einen Vorzug einräumen. Sie haben deshalb die Caprice, es der beweglichen Geige gleich zu thun, sowol in der Rapidität des Passagenwerkes, als auch in übermäßiger Benutzung der höchsten, der Natur des Violoncells widersprechenden Tonlagen. So findet man denn sehr häufig Virtuosen, welche in Spielereien Meister sind, aber in Bezug auf Spiel fromme Wünsche unerfüllt lassen. Die Vorstellung von einem guten Violoncellspiel aber ist nicht zu trennen von dem Wesen eines vollen, schönen, gesangreichen Tones, also von der klangschönen Beseelung einer Cantilene. Für den Glanz der Technik bleibt deshalb doch noch ein weiter Spielraum, nur muß eben diese Technik nicht Hauptsache sein, und wo sie entfaltet wird, da muß der natürlichen Beschaffenheit des Instrumentes nicht Gewalt angethan werden. — Nach diesen Bemerkungen sind wir doppelt erfreut, in den Transscriptionen von M. Ganz einmal Stücke in die Hand zu bekommen, welche ausschließlich die Gesangsseite des Violoncells berücksichtigen und der Ausbildung des Tones zur Folie dienen. Es liegen zwei Hefte dieser Transscriptionen vor, welche Gesangsstücke von hohem Werth enthalten. Das erste Heft bringt zwei Kirchenarien von Aless. Stradella, das zweite eine Arie aus Gluck's „Iphigenie in Tauris" und die C dur-Arie der Gräfin aus „Figaros Hochzeit." Die Musikstücke sind, bis auf einige Ausschmückungen, ganz treu wiedergegeben, in der für den Gesang so günstigen Tenorlage des Instrumentes. Auch die Pianofortebegleitung, in ihrer angemessen einfachen Haltung, hat nicht die Prätension, mehr geben zu wollen, als die Originale. Wie aus dem Titel ersichtlich ist, werden diese Transscriptionen eine Fortsetzung finden. Die vorliegenden Stücke empfehlen sich von selbst, und das Unternehmen des tüchtigen Violoncellmeisters Ganz ist als ein sehr verdienstliches zu bezeichnen.

Auch in der Pièce von Coßmann ist das Instrument sachgemäß und dankbar verwendet; die freundliche Kleinigkeit wird bei gesangreichem Vortrage Wohlgefallen erregen.

In der „Idylle" von L. Grützmacher liegt ein Erstlingswerk vor uns, das erste von drei Salonstücken. Eine charakteristisch ausgeprägte Physiognomie finden wir in der Pièce weniger, als gefälligen melodischen und harmonischen Fluß. Der Componist offenbart Talent für den Salonstyl; ob ihm auch die Befähigung zu tiefer intentionirten Productionen innewohnt, mag die Folge lehren. Die Idylle fließt in mäßig bewegtem $^6/_8$ Tact (E moll) auf glatter Fläche dahin. Die weiche, etwas sentimentale Färbung (in dem Hauptmotiv an Mendelssohn anklingend) wird durch die Ausweichungen nach Es und G dur nicht unterbrochen. Nach der Wiederkehr des ersten Themas wird der Mittelsatz, früher in G, in E dur wiederholt und in dieser Tonart im verhallenden Pianissimo der Abschluß des Ganzen bewirkt. Das Stück wird den Dilettanten gefallen, zumal die Ausführung nicht schwierig ist.

Die Compositionen von Feri Kletzer rangiren unter die Virtuosenstücke. Sie erfordern einen charakteristischen, feurigen Vortrag und eine über das Gewöhnliche hinausgehende Fertigkeit. Der Spieler muß mit der Eigenthümlichkeit ungarischer Nationalmelodien vertraut sein, wenn er mit diesen Compositionen effectuiren will. Das Besondere der Accentuation und eine gewisse Freiheit in Wiedergabe der Rhythmik ist hier zu berücksichtigen. In beiden Stücken, sowol in der „Ungarischen Rhapsodie" als in der „Erinnerung an Pest", finden sich der glänzenden Effecte mehr als genug; und der Spieler darf vor Harpeggien, Doppelgriffen, Octavengängen, Staccatoläufen u. s. w., desgleichen vor den höchsten Tonlagen nicht zurückschrecken. Uns will bedünken, als ob der Componist mit solchen Virtuosenkünsten allzu sehr coquettire. Doch zweifeln wir nicht, daß die Piècen, bei vollkommener Ausführung, im Concerte eine brillante Wirkung hervorzurufen im Stande sind. Tüchtige Violoncellisten mögen sich damit vertraut machen.

Markull.

Studien für Violoncell.

Felix Battanchon, Op. 1. *Trois Etudes en double cordes*. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. $12^1/_2$ Ngr.

———, Op. 13. *Deux Thèmes variés en forme d'Etudes* (Fortsetzung von Op. 1). Ebendas. Pr. 15 Ngr.

———, Op. 15. *Trois Duos* pour deux Violoncelles. Ebendas. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

Die vorliegenden Etuden sind für die Ausbildung im Doppel- und mehrstimmigen Spiel sehr zu empfehlen, aber es gehört schon eine bedeutende Griff- und Bogenfertigkeit dazu, um mit Erfolg diese schwierigen Stücke zu üben. Es kommt hier darauf an, ein Gesangsthema mit möglichster harmonischer Fülle zu begleiten. Dazu ist eine energische Bogenführung und große Reinheit der Griffe erforderlich. Das doppelstimmige Spiel tritt in Battanchon's Etuden in verschiedenartiger Weise auf, bald als harmonische Brechung mit hindurchklingender Melodie, bald zweistimmig, in der Weise, daß eine getragene Melodie von einer schnellen Figur begleitet wird, bald mit selbständiger Führung zweier Stimmen. Diese Zwecke werden zunächst in den Etuden Op. 1 gefördert, alsdann in Op. 13 fortgesetzt, nur daß in letzterem Werke die Variationenform zur Anwendung kommt. Die Stücke sind mit großem technischen Geschick verfaßt, dabei durchweg melodisch und Nichts weniger als trocken. Sie seien den Violoncellisten als vortreffliches Bildungsmaterial angelegentlich empfohlen.

Weniger interessant zeigt sich der Componist in den Duos Op. 15. Sie sind für Dilettanten bestimmt, welche sich an schwierige Sachen noch nicht wagen können. Es scheint, als ob dem Componisten die Aufgabe, möglichst leicht und practicabel zu schreiben, etwas unbequem gewesen ist. Die Stücke leiden an einiger Trockenheit, und bei der seltenen Anwendung von Doppelgriffen vermißt man in dem musikalischen Satz häufig ein gesättigtes harmonisches Colorit. In solchen Duos müssen contrapunctische Stimmführungen, wenn auch einfacher Art, dem harmonischen Gewebe in größerer Ausdehnung zu Hülfe kommen, als es hier der Fall ist. Instructiven Nutzen aber können diese drei Duos, welche der Schwierigkeit nach in progressiver Ordnung verfaßt sind, wol gewähren. Jedes besteht aus vier Sätzen und repräsentirt gewissermaßen eine kleine Sonate.

Markull.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das neunte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 5. December brachte ausschließlich ältere Musik, darunter wiederum Mehreres „zum ersten Male". Eröffnet wurde das Concert mit einer Symphonie in B dur von J. Haydn, welche, trotz der schwungvollen Wiedergabe, eine nur laue Aufnahme fand. Daran schloß sich ein anspruchsloses, aber angenehm wirkendes Bruchstück: Chor mit Solo aus „Castor und Pollux" (1737 componirt) von Jean Philippe Rameau. Die Solistin, Frl. Malwine Strahl aus Berlin, sang ihre wenig bedeutende Partie befriedigend, scheint aber (wenn wir — bei der großen Entfernung von der Sängerin, in ziemlich geräuschvoller Umgebung und momentan fast bis in die Garderobe hinaus gedrängt — uns nicht täuschten) bedauerlicher Weise an einer reinen Textaussprache organisch behindert zu sein. — Hr. Röntgen, Mitglied des Orchesters, erwarb sich durch den Vortrag der Chaconne für Violine von Bach (die Pianofortebegleitung von Hr. Capell.-M. Reinecke gespielt) rauschenden und wohlverdienten Beifall. — Der zweite Theil, der Erinnerung an Mozart's Todestag gewidmet, brachte nur Compositionen dieses Meisters in einer Auswahl, durch welche Mozart's compositorische Thätigkeit jedenfalls nach ihren einzelnen Manifestationen als Instrumental-, Opern- und Kirchenmusik repräsentirt werden sollte. Zur Aufführung gelangten nämlich: Ouverture zum „Schauspieldirector"; Duett, Quartett und Finale aus der unvollendeten Oper „Die Gans von Cairo" (die Solopartien zum Theil vorzüglich, theilweise genügend vertreten durch die Damen Strahl, Giesinger, Lessiak und die HH. Wiedemann, Sabbath und Gebhard); Concert für Violine und Viola, ausgeführt von den HH. Röntgen und Haubold. Den Schluß bildete der bekannte Chor „Ave verum corpus". — Das durch die beiden genannten Orchestermitglieder sehr wacker ausgeführte „Concert" schien im Publicum den meisten Anklang zu finden, während die übrigen, namentlich die ersten beiden Nummern, welche eigentlich bedeutende musikalische Elemente nicht in sich schließen, eine nur geringe Theilnahme fanden.

R. Leipzig. Das sechste Concert des Musikvereins Euterpe am 10. December eröffnete die zweite Hälfte dieser Saison in großartiger und würdiger Weise. Wenn gegenüber den bisher dargebotenen Kunstleistungen im Concertsaal eine durchweg geistig gehobene Stimmung und immer steigende Theilnahme des Publicums zu bemerken war; so dürfte aus dieser thatsächlichen, gewiß sehr erfreulichen Wahrnehmung unschwer zu ersehen sein, daß der Musikverein die Aufgabe der Zeit begriffen und richtig erfaßt hat, und daß er auf der eingeschlagenen Bahn unbeirrt weiter schreiten muß, um dem Bedürfniß der Gegenwart in Bezug auf musikalischen Genuß befriedigend entgegenzukommen. — Hr. v. Bülow, der vom Auditorium mit lautem Jubel empfangene, gefeierte Gast dieses Abends, entzückte und begeisterte das Publicum durch drei Vorträge für Pianoforte: F moll Concert (Op. 16) von Adolf Henselt, Notturno (Op. 37, Nr. 2) von Chopin und ungarische Rhapsodie Nr. 9, Le Carnaval de Pest von Franz Liszt. Das Henselt'sche Concert, wie liebenswürdige, weich sentimentale und zauberhaft seine Musik es auch bietet, erweist sich für den Clavierspieler — der riesenhaften Schwierigkeiten nur nebenbei gedenkend — als eine wenig dankbare Aufgabe, und nur Künstler von hervorragendster Bedeutung vermögen das selten gehörte Werk zur Geltung zu bringen. Wenn darum das Publicum von dieser Composition inflammirt werden konnte, so betrachten wir diesen Erfolg als eine Wirkung des über alles Lob erhobenen Vortrags, dem es gelang, auch minder Bedeutendem das Gepräge geistiger Größe aufzudrücken. Es setzt dies eine so hervorragende Begabung im Allgemeinen und musikalischerseits eine so bedeutende, technisch geistige Bewältigung des künstlerischen Materials voraus, daß — wir sagen dies mit dem Muthe tiefster Ueberzeugung — nur wenigen Auserwählten beschieden sein kann, in solcher Weise künstlerische Erfolge zu erzielen. Wo sich, wie dies bei Hrn. v. Bülow der Fall, mit seltener Tiefe der Auffassung und des Verständnisses, der Empfindung und des Ausdrucks eminente Virtuosität im edelsten und höchsten Sinne des Worts vereinigt, da wird die ausübende Kunst alle Zeit ihre schönsten Triumphe feiern. In dieser Ueberzeugung hat uns auch der Vortrag der Chopin'schen und Liszt'schen Tondichtungen bestärkt. Hr. v. Bülow, der sich eines Concertflügels aus der rühmlichst bekannten Bechstein'schen Fabrik in Berlin bediente, wurde nach jedem seiner Vorträge rauschend applaudirt und am Schlusse derselben unter den lautesten Beifallsäußerungen zu wiederholten Malen gerufen. — Das Concert wurde eröffnet mit der Ouverture zum „Corsar" von H. Berlioz, einem Werke von markigem Inhalt und großem Effect, das indessen nur eine laue Aufnahme fand. Eine Reihe von Erfahrungen haben uns bestätigt, wie Novitäten von Bedeutung (dem Referenten und dem größeren Theile der Hörer war das Werk neu) zuerst nur frappiren, später dagegen, nach wiederholten Aufführungen, wenn sie dem Bewußtsein und dem Verständniß der Consumenten näher gerückt sind, Wirkung erzeugen und die verdiente Würdigung erfahren. — Zwischen den Pianoforte-Vorträgen hörten wir Festmarsch zur Goethe-Jubiläums-Feier von F. Liszt. Reich an edeln Melodien von volksthümlichem Charakter, gefällig, verständlich und im Gewande einer effectvollen Instrumentation, erweist sich der „Festmarsch" als ein wirkungsvolles Tonstück mit Berechtigung für den Concertsaal. Den Schluß machte Rob. Schumann's musikalisch reiche, inhaltschwere C dur Symphonie. Von den Orchesterwerken, sämmtlich in tüchtiger Weise ausgeführt, wurde besonders das Letztgenannte mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Die früher wahrgenommene Verstimmung der Blasinstrumente war heute gänzlich verschwunden und wurde namentlich von dieser Seite Ausgezeichnetes geleistet.

Berlin. Die Benefizvorstellung für Sgra. Trebelli am 21. November hatte das königl. Opernhaus gefüllt. Außer einem noch nicht gehörten Duett aus der „Diebischen Elster", welches vorzüglich von den Damen Brunetti und Trebelli gesungen wurde, waren sämmtliche Pièceen abgelagerte italienische Confecturen. Wenn Sgra. Trebelli nicht anfängt Stücke deutscher Meister zu singen, wird sie es erleben, daß das gebildete, feine Berliner Publicum ihre großen Gesangsleistungen noch nüchterner und im Beifall zurückhaltender als am Tage ihres Benefizes aufnehmen wird. Blumen, Bouquete und Kränze, dieses unvermeidliche Trifolium aller Beifallsovationen, wurden zwar von einigen Enthusiasten in der auffälligsten Weise nach jedem Stücke gegen die Künstlerin geschleudert; Sgra. Trebelli schien aber in vornehmer Haltung mit dieser Art des Beifalls nicht recht einverstanden zu sein, wohl wissend, daß einige Schwalben noch keinen Sommer machen. — Am 23. November ging Verdi's neueste fünfactige Oper „Ein Maskenball" durch die Italiener im königl. Opernhause über die Bühne. Meines Erachtens ist diese Neuigkeit nicht so durchweg verwerflich rücksichtlich des Stoffes, als die schon gekannten und oft gehörten anderen Opern dieses viel und schnell schreibenden Ausläufers der Rossini-Bellini'schen Schule; allein in allen übrigen Beziehungen erscheint sie schwach und uninteressant, mit Ausnahme der im zweiten und dritten Act dramatisch wirksamen Ensembles und der talentvoll geschriebenen ersten Arie (Amelias) des dritten Actes, als des bedeutendsten Musikstückes der ganzen Oper. Kurz, sie bietet Nichts, was auf Abschätzung über die Mittelmäßigkeit Anspruch hätte. Verdi, der musikalische Bosco des 19. Jahrhunderts, hat in derselben Weise wie Auber den Scribe'schen Text mit einigen Varianten benutzt, um daraus ein gräßlich düsteres Tongebilde aus der italienischen Opernschmiede hervorgehen zu lassen. Weder von harmonischer, noch instrumentaler Originalität, hätte der erste und, streng genommen, auch der vierte Act wegen seiner öden Langweiligkeit beinahe Fiasco gemacht. Die Rühreis von falschem Pathos und eingedrängter Komik können sich darin nicht halten, da sie Zwitterdinge sind, denen kein gesundes Leben innewohnt. Von den Darstellern sind Sgra. Carlotta Marchisio (Amelia), Sgra. Brunetti (Page), Sgra. Trebelli (Ulrika) zu rühmen. Die HH. Pancani (Riccardo), Zacchi (Renato) wie unsere drei deutschen Sänger leisteten Anerkennenswerthes. Viel Fleiß hatte der Dirigent auf die Einstudirung des Werkes verwendet. Warum sucht man uns aber immer und immer wieder mit dieser Verdi'schen Mache zu ködern? Schlechte Gesellschaft verdirbt gute Sitten. Wo so viele Menschen, wenn auch nur in der Komödie, zu Teufeln werden, muß der Teufel zuletzt zum Menschen werden, um doch Etwas zu sein; freilich — noch verteufelt wenig. Treiben wir deshalb diese sinnverstrickenden, mordsüchtigen Teufel dadurch aus, daß wir sie nicht sehen und hören. Der Teufel scheint mit den Opern sehr genau zusammenzuhängen; wie wäre es sonst möglich, daß so teuflische und sittenlose Texte componirt würden? Oder haben wir etwa Mangel an guten, neuen deutschen Opern, daß solche von den italienischen Polyglossen verschlungen werden müssen? Nein, dieses nicht. Genugsam vergraben liegen gediegene deutsche Opernschätze und warten auf endliche Erlösung resp. Aufführung. Seit dem 30. November hat die Lorini'sche Truppe mit dem unvermeidlichen Verdi'schen „Rigoletto" im Victoriatheater

einen neuen Anlauf genommen. — Am 28. November hatte Capell-M. Taubert im Saale der Singakademie mit dem Stern'schen Gesangvereine und der königl. Capelle eine Concertaufführung seiner vollständigen Musik zu Shakespeare's „Sturm“ mit dem verbindenden Gedicht von F. Eggers unter Mitwirkung des Frl. Jenny Meyer, des königl. Hofopernsängers Krause und des königl. Hofschauspielers Berndal veranstaltet. Des eng zugemessenen Raumes wegen abstrahire ich von einer eingehenden Kritik der Dichtung. Die „Unmittelbarkeit“ der Shakespeare'schen Poesie giebt sich im „Sturme“ auf eine besonders hervortretende Weise zu erkennen; allein diese Eigenthümlichkeit, mit öfterer Aufgabe des Aesthetischen, ist gerade keine Empfehlung für Alle. Sollte der überreiche Stoff der drei Aufzüge zu einer theatralischen Wirkung verwendet werden, so würde ein unaufhörlicher Scenenwechsel nothwendig sein, so daß die Zuschauer und auch die Zuhörer nicht leicht zum ruhig bewußten Genießen des Einzelnen kommen könnten. Das zerstreute Gute und Treffende geht ihnen denn doch in dem Strome der Massen verloren. Dasselbe können wir auch im Allgemeinen von der Taubert'schen Musik sagen. Der Componist war bemüht, eine detaillirte, überaus weitläufige musikalische Uebersetzung des Stückes zu geben. Konnten wir uns mit dem Shakespeare'schen Original wegen seiner grassen Natürlichkeit schon nicht immer einverstanden erklären, so müssen wir in logischer Consequenz auch unser Urtheil auf die Musik übertragen, obgleich der Componist und auch Hr. Eggers ihre Parte so bezeichnend und producibel als irgend möglich gemacht hatten. Fügen wir nun noch hinzu, daß dies Drama nicht blos an Unwahrscheinlichkeiten und Unförmlichkeiten mancherlei Art, sondern nach unseren Begriffen und Anforderungen geradezu an dramatischen Unmöglichkeiten leidet; so hat der Componist doch vielfach, wo er sein musikalisches Talent, dem Texte angemessen, künstlerisch verwerthen konnte, gezeigt, wie sinnig melodiös er zu schreiben und wie brillant und wirkungsvoll er zu instrumentiren versteht. Der Ouverture hätten wir in ihrer thematischen Gliederung und Gegensätzlichkeit ein schärferes Gepräge gewünscht. Charakteristisch behandelt war im ersten Aufzuge die Introduction, der Chor der Sturmgeister, dann die Schlummerlieder Nr. 2 und 6, ferner die Nummern 13, 14, 15, 16 und 18. Frl. Jenny Meyer war vorzüglich bei Stimme, ebenso Hr. Krause. Daß die königl. Capelle, wie der Stern'sche Gesangverein unter des Componisten umsichtiger und feuriger Leitung ihre schwierigen Parte mustergültig ausführten, versteht sich von selbst. Hr. Berndal sprach mit eingehendem Verständniß das verbindende Gedicht. Der Componist erhielt mehrfach und am Schlusse großen Beifall von dem zahlreich versammelten Publicum. Die Königin Auguste und der Kronprinz wohnten einem Theil der Aufführung bei. Um den „Sturm“ mit der Taubert'schen Musik unserem heutigen Theaterbedürfnisse näher zu bringen, wäre es nicht unzweckmäßig, wenn man Dichtung und Musik nicht blos dem Umfange, sondern auch auch dem Inhalte nach kürzte. Die so begrenzte Handlung wäre vielleicht dann übersehbarer und faßlicher, weil prägnant und dramatisch wirksamer. — Die zweite Soirée H. v. Bülow's im Saale der Singakademie am 29. November enthielt folgende Stücke: J. S. Bach's Suite in F dur; Beethoven's As dur-Sonate Op. 110; von Liszt E moll-Polonaise, die Uebertragung des Schubert'schen E dur-Walzers und den Carneval von Pest; Schumann's Novelletten Op. 22; Raff's Walzer Op. 53; Ehlert's Walzer Op. 27 und die melodiös und harmonisch sinnig durchgearbeitete Rêverie fantastique Op. 7 von Bülow. Nie haben wir v. Bülow schöner, hinreißender und triumphreicher spielen gehört, als an diesem Abend. War es doch, als sollten wir heute inne werden, wie er unter den freudigsten Aufopferungen schöne Blüthenjahre des Lebens daran gesetzt, der Himmelsgöttin würdiger Sohn geworden zu sein. Denken und Handeln, Wollen und Können reichen sich bei ihm fortwährend die Hand, zur Erreichung des einen edeln Zieles, das ihm — die Kunst. Mit riesenkräftiger Hand hat sich v. Bülow jener angestaunten Wunderschätze siegreich bemächtigt; und so ist er bereits seit vielen Jahren einer der Würdigen geworden, die es völlig ehrlich mit ihrem Berufe und der Kunst meinen. Daß sich nur recht Viele anschlössen dem neuen herrlichen Aufbau; denn wahrhaft Noth thut ein edler Gemeinsinn sowol unter alten als unter jungen Künstlern, welchen letzteren die nächste musikalische Zukunft anvertraut ist. Ihnen allein winkt aber auch dann das bleibende Verdienst, die weitverzweigte Tastenrevolution glänzend vollendet zu haben, durch die Begründung einer neuen, unantastbaren Legitimität des Clavierspiels. Auf alle diese Gedanken und mehr noch brachte mich v. Bülow's Spiel. Daß drei entgegengesetzte Clavierperioden sich in diesem Concert freundlich berührten, schritten des Altvaters J. S. Bach's Suite, des Tonheroen Beethoven As dur-Sonate und des Großmeisters im Clavierspiel Liszt Compositionen an den staunenden und bewundernden Hörern vorüber. Vom aufrichtigsten Beifall ertönte bis zum letzten Accorde der vollbesetzte Saal, und dennoch hatte kein zudringliches — Opernmotiv die Stimmung geködert. — Am 30. November fand im Saale der Singakademie die erste Soirée des königl. Domchors unter Musik-Dir. v. Herzberg's Leitung statt. Das Sanctus von Palestrina (Sanctus Dominus), im einfachen, edeln Kirchenstyl geschrieben, und der Männerchor von Vittoria (Populus meus) waren schon gehörte Stücke. Dagegen waren alle folgenden Piècen neu. Caldara's 16stimmiger Chor (Qui tollis peccata), im Geiste Palestrina's, seines unerreichbaren Vorbildes, componirt und streng contrapunctisch und canonisch durchgeführt; Joh. Seb. Bach's achtstimmige Motette (Fürchte dich nicht), dazu der Cantus firmus (Herr, mein Hirt), gewaltig, kühn und feurig den Triumph des evangelischen Glaubens charakterisirend, wurden prächtig ausgeführt. Der Hymnus für Männerstimmen von Adam Gumpelzhainer (Ich dank dir lieber Herre) und das „Geistliche Lied“ (Maria das Jungfräulein) von Joh. Eccard, Schüler von Orlandus Lassus, verrathen in ihrer großen Einfachheit und innigen Melodik einen tief religiösen Sinn. Das Thema von Graun's Motette (Herr, ich habe lieb die Stätte) dürfte sich in dieser Weise wol für die Gegenwart als verbraucht und nicht mehr vorbildlich hinstellen lassen. Aug. Neithardt's herrlicher und wirkungsvoller Chor (Sei getreu bis in den Tod) beschloß die Soirée und erinnerte in wehmüthiger Weise die Versammlung an den großen Verlust, welchen unser weltberühmter Domchor in diesem Jahre durch den Tod Neithardt's, als Gründer und Dirigent dieses Chores, erlitten hat. Musik-Dir. v. Herzberg hat diese bedeutsame Erbschaft als zeitiger Nachfolger Neithardt's überkommen. Unter seiner trefflichen Leitung war diese erste Aufführung, namentlich in den zehn- und achtstimmigen schwierigen Sätzen, eine im Sinne und Geiste des hochverdienten, unvergeßlichen Neithardt, und so haben wir dadurch eine sichere Bürgschaft erhalten, daß der neue Dirigent, welcher ja seit beinahe 2 Jahren interimistisch den Domchor geleitet, diese Erbschaft und den alten Ruhm des Domchors würdig zu repräsentiren versteht. Hr. Leo Lion, ein Schüler Dreyschock's, trug mit Verständniß, Klarheit und Sicherheit Mendelssohn's Fuge in F moll und eine Gavotte J. S. Bach's auf einem Wiener Flügel aus dem Magazin von Bote & Bock vor. — Schließlich noch ein paar Worte in einer persönlichen Angelegenheit, um für die Folge weitere mündliche und schriftliche Anfragen zu beseitigen, warum ich dieses oder jenes Concert, oder einzelne Leistungen daraus in d. Bl. nicht besprochen habe. Es diene hiermit ein für alle Mal zur Antwort, daß ich nur diejenigen Concerte bespreche, zu welchen ich von den Concertunternehmern oder Mitwirkenden durch Zusendung von Billeten eingeladen werde. Selbstverständlich können dann, des knapp zugemessenes Raumes wegen, die dadurch ausgeschlossenen Concertaufführungen auch nicht einmal die oft gewünschte Erwähnung finden. Th. Rode.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. In Rotterdam und im Haag beginnt die Saison am 18. und 19. December, und wird in den ersten Concerten an beiden Orten Hr. Davidoff aus Leipzig mitwirken. Im Januar wird auch H. v. Bülow in Holland concertiren.

Am 10. d. Mts. hat Concert-M. David eine Concertreise in die Schweiz angetreten.

Schulhoff ist in Paris angekommen und wird dort den ganzen Winter verbringen, theils um zu concertiren, theils um Unterricht zu ertheilen.

Hr. Friedrich Smetana wirkte bei seiner Rückreise aus Holland am 10. d. Mts. in einer Kammermusiksoirée zu Cöln mit, in welcher u. A. Beethoven's B dur-Trio zur Aufführung gelangte.

Musikfeste, Aufführungen. Am 29. November wurde in Oldenburg unter Leitung des Hofcapell-M. Dietrich der „Paulus“ aufgeführt; und in einem am 3. December daselbst stattgehabten großen Orchesterconcerte wirkte Clara Schumann mit.

Der Privatverein zur Aufführung von Oratorien in Regensburg brachte am 14. November „Die letzten Stunden des Heilands“ von Carl Drobisch vor eingeladenen Gästen zu Gehör.

Zittau hat in diesem Jahre zahlreiche musikalische Genüsse gehabt durch folgende Dresdner Gäste: Frau Bürde-Ney, Frau Jauner-Krall, Frau Sophie Förster, Frl. Clara Hinkel, sowie die HH. Rudolph, Eichberger, Concert-M. Lauterbach, Grützmacher, Hüllweck und Göring. Das letztere Quartett veranstaltete am 24. November auch eine Soirée in Freiberg.

Neue und neueinstudirte Opern. Am 7. December wurde in Dresden Paesiello's komische Oper „Die schöne Müllerin“ neueinstudirt gegeben.

Gounod's neueste Oper „Die Königin von Saba" wird im Februar künftigen Jahres in der Großen Oper zu Paris in Scene gehen.

Auszeichnungen, Beförderungen. H. v. Bülow wurde kürzlich mittelst Diploms zum Ehrenmitgliede des Stern'schen Gesangvereins ernannt; es ist dies die erste Ernennung von Seiten dieses Vereins.

Musik-Dir. v. Herzberg, der Dirigent des Berliner Domchors, hat vom König von Preußen den Kronenorden vierter Classe verliehen erhalten.

Capell-M. Hermann Berens in Stockholm ist zum Lehrer der Composition am dortigen Conservatorium ernannt worden.

Todesfälle. In Leipzig starb dieser Tage der Musiklehrer Karl Friedrich Günther, Amanuensis Rob. Schumann's in den dreißiger Jahren.

Am 28. November starb in Wien der als Kirchencomponist bekannte frühere Domcapellmeister und Professor am Prager Conservatorium Robert Führer, 50 Jahre alt.

In Mailand starb Alfons Zezi, früher am Dresdner Hoftheater und an der katholischen Kirche angestellt, 64 Jahre alt.

Vermischtes.

Charles Gounod erhielt jüngst eine Einladung an das kaiserliche Hoflager nach Compiègne, wo er die ihm angewiesenen Zimmer „mit Scenen aus seinem Meisterwerk „Faust" decorirt" fand. Zugegeben, daß die Musik völlig sein Eigenthum ist; an den dichterischen Scenen, die doch allein bildlich dargestellt werden können, hat er ebenso wenig Eigenthumsrecht, als die HH. Barbier und Carré.

In Berlin starb der bekannte Hofmaler Prof. Wilh. Hensel, der Wittwer von Felix Mendelssohn's Lieblingsschwester Fanny.

Geschäftsberichte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.

Obgleich, in Folge nicht vorherzusehender Verzögerungen, gegenwärtig noch immer kein vollständiges Endergebniß in Betreff der **Vorstandswahlen** veröffentlicht werden kann, dürfte es doch im Interesse der Mitglieder liegen, vorläufig die Namen derjenigen Herren zu erfahren, welche bis jetzt die auf sie gefallene Wahl, zu dem Ehrenamt eines Vorstandsmitgliedes des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins", bereitwillig angenommen haben.

Außer den bereits früher wiederholt in diesen Blättern und zuletzt in Nr. 21 d. Bds. genannten Herren:

Brendel, v. Bronsart, v. Bülow, Gille, Kahnt, Köhler, v. Liszt, Pohl, Riedel, Stern, Wagner und Weitzmann

sind als Vorstandsmitglieder dem Vereine beigetreten die Herren:

Adolf Blaßmann, Pianist in Dresden,
J. F. Kittl, Director des Conservatoriums in Prag,
Dr. E. Liszt, Landesgerichtsrath in Wien,
Carl Müller, Concertmeister in Meiningen,
J. G. Piefke, königl. Musikdirector in Frankfurt a. O.,
G. Rebling, königl. Musikdirector in Magdeburg,
Max Seifriz, fürstl. Hohenzollernscher Hofcapellmeister in Löwenberg,
Ludwig Stark, Professor am Conservatorium in Stuttgart,
Eduard Stein, herzogl. Schwarzburgischer Hofcapellmeister in Sondershausen.

Ferner können wir mittheilen, daß die Gründung einer Vereinsbibliothek bereits begonnen hat, indem sowol schon Geschenke eingegangen sind, als auch Hr. Alfred Dörffel, Besitzer der „Leihanstalt für musikalische Literatur" in Leipzig, sich zur Uebernahme der Bibliotheksgeschäfte des Vereins freundlichst bereit erklärt hat. Demnach werden die Herren Componisten und Musikverleger, insbesondere aber die Vereinsmitglieder, ersucht, zur Vergrößerung der Bibliothek durch Geschenke, namentlich von schwerer zu beschaffenden oder größeren Werken, von Partituren und Stimmen u. s. w. gefälligst beitragen zu wollen. Ueber Zweck und Verwendung der Bibliothek werden die Statuten demnächst das Nähere mittheilen.

Die Statuten sind gegenwärtig im Druck und werden alsbald publicirt werden. Unmittelbar hierauf soll mit Veröffentlichung der dem Verein bis dahin beigetretenen Mitglieder begonnen werden.

Sowol in Bezug auf neue Anmeldungen zur Mitgliedschaft, als auf Einsendung von Mitgliederbeiträgen, von Manuscripten zur Veröffentlichung oder Aufführung, Geschenken zur Bibliothek u. s. w. wird schließlich nochmals darauf aufmerksam gemacht:

daß alle Zuschriften und Sendungen in Vereinsangelegenheiten, sofern das Gegentheil von Seiten des Vorstandes nicht ausdrücklich bemerkt wird, bis auf Weiteres an den Vorsitzenden, Dr. F. Brendel, nach Leipzig zu adressiren sind.

Weimar, 8. December 1861. **Richard Pohl.**

Obigen Bemerkungen sehe ich mich veranlaßt, noch einige Zusätze hinzuzufügen:

1) Erfolgen auf bei mir eingegangene Anmeldungen zur Mitgliedschaft keine Antworten, so ist dies als Zustimmung anzusehen. Nur auf besonderen Wunsch und in besonderen Fällen kann eine solche gegeben werden.
2) Die Anmeldung erbitte ich jedes Mal auf einem besonderen Zettel. Geschehen dieselben, wie bisher fast meist, in Privatbriefen mit anderweitem Inhalt, so hindert dies, die bewirkte Anmeldung zu den Acten zu geben, und es ist dann kaum möglich, eine genaue Ordnung einzuhalten.
3) Quittungen über bereits eingezahlte Beiträge erfolgen, um die Geschäfte nicht unnöthig zu häufen, dies Mal erst dann, wenn alle Schriftstücke zur Versendung fertig sind.
4) Alle Einsendungen sind, wie bereits oben bemerkt wurde, an den Unterzeichneten zu adressiren. Enthalten dieselben jedoch weiter Nichts, als die Einzahlung des Jahresbeitrages, so können dieselben, wie bisher schon öfter geschah, auch direct an den Cassirer des Vereins, Hrn. C. F. Kahnt, gerichtet werden.

Fr. Br.

Intelligenz-Blatt.

Beim Beginn des 56. Bandes werden die verehrlichen Abonnenten der Zeitschrift ersucht, um Störungen bei der Versendung zu vermeiden, ihr Abonnement bei den respectiven Buchhandlungen und Postämtern gefälligst rechtzeitig erneuern zu wollen.

Die Verlagshandlung von C. F. KAHNT.

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.

Hierzu eine Beilage von C. F. Kahnt in Leipzig.

Leipzig, den 20. December 1861.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich 1 Nummer von 1 oder $1\frac{1}{2}$ Bogen. Preis des Bandes von 26 Nummern $2\frac{1}{3}$ Thlr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr. Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-, Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Trautwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.
Ad. Christoph & W. Kuhé in Prag.
Gebrüder Hug in Zürich.
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

№ 26.
Fünfundfunfzigster Band.

B. Westermann & Comp. in New York.
L. Schrottenbach in Wien.
Rud. Friedlein in Warschau.
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Schumanniana Nr. 7.

Die Schumann'sche Schule.

III. Woldemar Bargiel.

(Fortsetzung.)

Da ich in der vorigen Nummer mich schon über den Charakter der Bargiel'schen Werke — den ich als einen wesentlich pathetischen bezeichnete — ausgesprochen habe, so kann ich jetzt, bei deren specieller Besprechung, mich darauf beschränken, hauptsächlich auf ihre durch reiche Mannigfaltigkeit interessirende Form aufmerksam zu machen und nur nebenbei noch Einiges über ihren Inhalt nachzuholen.

Für pathetische Naturen liegt, wie ich schon angedeutet, die Gefahr nahe, sich in leerem, hohlem Pompe zu verlieren.

Im ersten Theile des dritten Charakterstücks von Op. 1 ist Bargiel in diesen Fehler verfallen. Hier folgt auf die eintactigen Motive 1, 2 in C moll sofort deren Wiederholung, der fünfte Tact bringt abermals das Motiv 1 wörtlich; ein drittes Motiv in Es dur und dessen Wiederholung in G moll schließen sodann diese siebentactige, mit dem Repetitionszeichen versehene erste Gruppe. In der zweiten Gruppe erscheinen drei neue Motive 4, 5, 6, dann wörtlich wiederholt 4, 5 und nochmals Motiv 5 um eine Secunde erhöht, und nach sechs ganzen und vier halben Sequenzen des Motivs 6 mündet die zweite Gruppe wieder in die Reprise der ersten ein. Füge ich nun noch hinzu, daß sämmtliche Motive, mit Ausnahme des sechsten, etwas Pretentiöses haben, das dritte aus zwei Polkarhythmen zusammengesetzte Motiv sogar trivial ist, daß das erste Motiv aus zwei wörtlich gleichen Motivgliedern besteht und daß der rhythmische Unterschied zwischen Motiv 2, 3 und 5 nur ein ganz geringer ist; so wird man sich ungefähr eine Vorstellung von der anspruchsvollen Monotonie dieses Satzes machen können. Es ist gespreiztes, hohles Wesen, pretentiöse Grandezza; — nichtsdestoweniger, und das ist das Aergerliche dabei, muß man jedoch zugeben, daß das Stück einen bedeutenden Effect macht. Dieser Effect wird aber durch das rohe Mittel der Rosalien oder Schusterflecke, d. i. intervallisch gleicher Sequenzen bei veränderter Tonart, erreicht, also durch ein ästhetisch nicht zu billigendes, rein elementarisches Mittel.

Diese Rosalien sind überhaupt dasjenige, was mir an Bargiel zuwider ist; namentlich leiden seine ersten Werke bis einschließlich Op. 9 darunter, nnd erst in den späteren, deren übrigens keines ganz frei davon ist, hat er gelernt, durch Verlegung des Motivs in die verschiedenen Umkehrungen des ihm zu Grunde liegenden Accordes, durch tonische Ausschmückung und Variirung oder durch andere künstlerische Mittel die nöthige Abwechselung hervorzubringen.

Derselbe Vorwurf der durch wörtliche und rosalische Wiederholungen hervorgebrachten Monotonie trifft auch die ganze erste Nummer des Op. 1, welche indessen durch einige geschickte Imitationen schon mehr interessirt. Dagegen nähern sich die zweite Nummer und der Mittelsatz von Nr. 3 durch den milden Ernst ihres elegischen Gesanges bereits dem hohen Standpuncte, den Bargiel in seinen späteren Werken erreicht.

Die Form von Nr. 1 ist dreitheilig. Auf einen ersten Satz (Themagruppe 1, 2 und 1) folgt ein Mittelsatz von vier Gruppen (Thema 3 und dessen Durchführung, beide Gruppen wiederholt), worauf der Anfangssatz (1, 2, 1) mit angehängter Coda wiederkehrt.

Nr. 2 ist fünftheilig: Gruppe 1, 2, Variation von Gruppe 1 und 2, Gruppe 1; Nr. 3 wieder dreitheilig: erster Satz 1, 2, 1 mit Coda, Mittelsatz 3, 4, 3 mit Coda, der dritte Satz wiederholt die Themagruppen 1, 2, 1 mit einer neuen Coda.

Schon wesentlich höher, als diese drei Charakterstücke, steht das Nachtstück Op. 2, obgleich es ebenfalls an einem Ueberflusse von Rosalien und wörtlichen Wiederholungen leidet.

Eine Einleitung, in der auf das erste Thema des folgenden Allegros angespielt wird, ist von spannender Wirkung (die beiden äolsharfenartigen Gänge sind wol, obgleich mit Pedal bezeichnet, nur mit höchstens halbem Pedal zu spielen). In dem Allegro erscheint zum ersten Male eine Eigenthümlichkeit Bargiel's, der wir in den späteren Werken noch öfters begegnen werden, nämlich die Verwebung eines neuen Themas in den Durchführungssatz. Hierdurch gewinnt dieser dreitheilige Satz folgende Gestaltung: der erste Theil bringt zunächst

ein synkopisches, leidenschaftliches Thema von großartig düsterem Charakter, dann eine breite, sich fast bis zum Tragischen steigernde Durchführung dieses Themas, in welche ein zweites, schwermüthiges Thema verflochten ist, das an Schumann's „Pilgerfahrt der Rose" Nr. 16 („und will dem Ja nicht glauben") anklingt. Nach einer Wiederholung des ersten Themas mit angehängter (überleitender) Coda folgt ein Mittelsatz voll seligen Trostes (3, 3, 4, 3 und Coda), dem sich die Wiederholung des ersten Theiles anschließt. Zum Schluß tritt das Thema 3 des Mittelsatzes nochmals auf mit einer aus dem ersten Theil entlehnten Coda schmerzlich resignirenden Charakters.

Ich habe an diesem großartig angelegten Seelengemälde außer den bereits gerügten Rosalien nur auszusetzen, daß das durch den Charakter des Stückes allerdings gebotene, mehrmalige Stocken des Flusses der Leidenschaft doch vielleicht noch öfter eintritt, als gerade unbedingt erforderlich war; auch dürfte die im doppelten Contrapuncte geschriebene Stelle der Durchführung, Seite 6 oben, etwas zu trocken sein, und mit Recht ist sie bei ihrer Wiederkehr im dritten Theile weggelassen oder doch verkürzt worden.

Seite 4, Reihe 2, Tact 3 und 4 fehlt das Bindezeichen für die beiden zweigestrichenen g. Seite 6, Reihe 2, Tact 3 verbessere das dreigestrichene e in dessen Terz g. Seite 10, Reihe 4 ist der dritte Tact in der Oberstimme eine Octave höher zu spielen.

Die drei Notturnos Op. 3 sind voller Schönheit, Milde und Hoheit, leider aber auch zugleich voller Rosalien.

Die dreitheilige erste Nummer enthält die Formel: erster Theil 1, 1, 2 mit Coda und 1 abgekürzt mit Coda, Mittelsatz 3, 4, 3 und Coda, dritter Theil 1, 2 und 1 variirt mit Coda.

Die Wirkung des Inganno in der Coda der zweiten Gruppe (e 7 sforzando nach C 1 pianissimo schreitend) wird durch die sofortige Wiederholung abgeschwächt. Bei der Wiederkehr ist dieser Fehler verbessert. In der Gruppe 4 hat Bargiel in den vollgriffigen Fis moll-Accorden des 10. und 11. Tactes der Liebe zum reinen Satze zwei Mal ein fis zum Opfer gebracht. Da Terz und Quinte des Dreiklanges fis 1 verdreifacht sind, so macht die stiefmütterliche Behandlung des Grundtones fis einen um so mißlicheren Eindruck auf das Ohr. Die zweite Nummer (1, 2 und Rosalie von 2, 3, 1 mit Coda) erscheint, unbeschadet des darüber ausgegossenen milden Duftes, ganz besonders reich an Undecimenaccorden.

Die dritte Nummer ist in ihrem Bau wieder der ersten nahe verwandt: erster Theil 1, 2, 3 mit Coda, 1, Mittelsatz 3, 4, 3 und Coda, dritter Theil variirte Wiederholung des ersten Theiles, Coda per augmentationem um die Hälfte verlängert.

Seite 9, Reihe 5 sind beide eingestrichene f im 11. und 12. Tacte zu binden, desgleichen Seite 13, Reihe 4 die beiden kleinen f im dritten und vierten Tacte.

Op. 4, welches den bescheidenen Titel sechs Bagatellen führt, aber schwerer wiegt, als so und so viel Sonaten der neueren Zeit, ist das liebenswürdigste Heft Bargiel's. Mit Ausnahme der schwermüthigen zweiten, und der hohlpathetischen fünften Nummer pulsirt in diesen Bagatellen eine freudige Bewegung, fast möchte ich sagen, eine ernste Heiterkeit, die für mich etwas Rührendes hat, wie das erste Lächeln eines schmerzdurchzogenen Angesichts.

In der Form bieten alle sechs Nummern nichts Eigenthümliches dar. Die Einschiebung eines $^3/_4$ Tactes in den $^2/_4$ Rhythmus des Volksliedes Nr. 3 ist von reizender Wirkung. Ob sich Bargiel wol bei dem Orgelpuncte auf G, Seite 13, ein Herabsinken von dem Quintdecimen- durch den Undecimen- und Nonenaccord nach dem Septimenaccorde gedacht haben mag?

Seite 7, Reihe 3, Tact 3 ist d h statt d c zu lesen, und Seite 14, Reihe 2 Baßschlüssel statt des im Basse vorgeschriebenen Violinschlüssels.

Die Phantasie Op. 5 besteht aus drei unverbundenen Sätzen: Grave, Allegretto und Presto. Das Grave, eine Ode von würdevoller Majestät, hat die Form: 1, 2, 3, zwei Variationen von 1 und Coda. In der ersten Variation ist das Thema 1 in Schumann'scher Weise mit einem obstinaten Secundenmotiv umspielt, die zweite enthält tremolirende Mittelstimmen, in der Coda ertönt dasselbe Thema pianissimo auf einem Orgelpuncte.

Das unsäglich milde Allegretto (in Scherzoform) bildet zur Erhabenheit des ersten Satzes und zu dem rein pathetischen Finale einen trefflichen Gegensatz. Die Form dieses Finales ist ähnlich der des viergruppigen Sonatensatzes: 1) breite Anfangsgruppe mit Durchführung, 2) canonisch imitirte, etwas trockene Uebergangsgruppe, 3) prachtvolle Gesangsgruppe, 4) Schlußgruppe. Auf diesen ersten Theil, welcher mit dem Wiederholungszeichen versehen ist, folgt sodann ein längerer Durchführungssatz, verflochten mit zwei anderen Themas, die sich fast bis zum romantisch Wunderbaren erheben. Der dritte Theil, der eine Wiederholung des ersten nebst zwei neuen Durchführungen der Themen 1 und 3 bringt, schließt mit einer aus Motiven des ersten Themas gewebten, in Mendelssohn'scher Weise lang austönenden Coda.

Seite 3, Reihe 2 sind das zweite und dritte eingestrichene fis des vorletzten Tactes zu binden, ebendaselbst Reihe 3 fehlt in der Mitte des dritten Tactes das Auflösungszeichen vor dem zweigestrichenen e. Seite 12, Reihe 3, Tact 4 ist wahrscheinlich Contra Dis statt Fis zu lesen.

Die beiden Trios Op. 6 und 20 gehören zu den bedeutendsten Erscheinungen der nach-Schumann'schen Zeit im Gebiete der Kammermusik; von gleicher Bedeutung sind mir aus dieser Zeit nur noch die Trios von Brahms (Op. 8) und das bei Breitkopf und Härtel ohne Opuszahl erschienene Friedr. Lux'sche bekannt, und ich kenne doch so ziemlich alle Trios von Volkmann, Rubinstein, Berwald, Reinecke an bis hinab zu denen von X Y Z.

In diesen Trios zeigt sich so recht die Meisterschaft Bargiel's in Benutzung der Klangwirkung der einzelnen Instrumente; Flügel, Violine und Violoncell lassen sich zugleich, oder nacheinander, in ihren schönsten Lagen und Klangfarben vernehmen, und dabei spielen sich beide Trios gar nicht schwer, klingen aber dabei doch so brillant, als ob Schwierigkeiten ersten Ranges überwunden würden.*) Ueberhaupt ist es ein, die weite Verbreitung seiner Werke fördernder Vorzug Bargiel's, in der Regel nicht über die mittlere Clavierfertigkeit hinauszugehen; nur in einigen Stellen von Op. 2, 11, 12 und 13 hat er hiervon eine Ausnahme gemacht.

Unser zunächst zu besprechendes erstes, im pathetischen Charakter gehaltenes Trio beginnt mit einem einleitenden Adagio, welches das schon etwas verbrauchte absteigende Quintenmotiv d g a d bearbeitet und überhaupt im Verhältniß zu dem darauf folgenden Allegro nicht bedeutend genug ist.
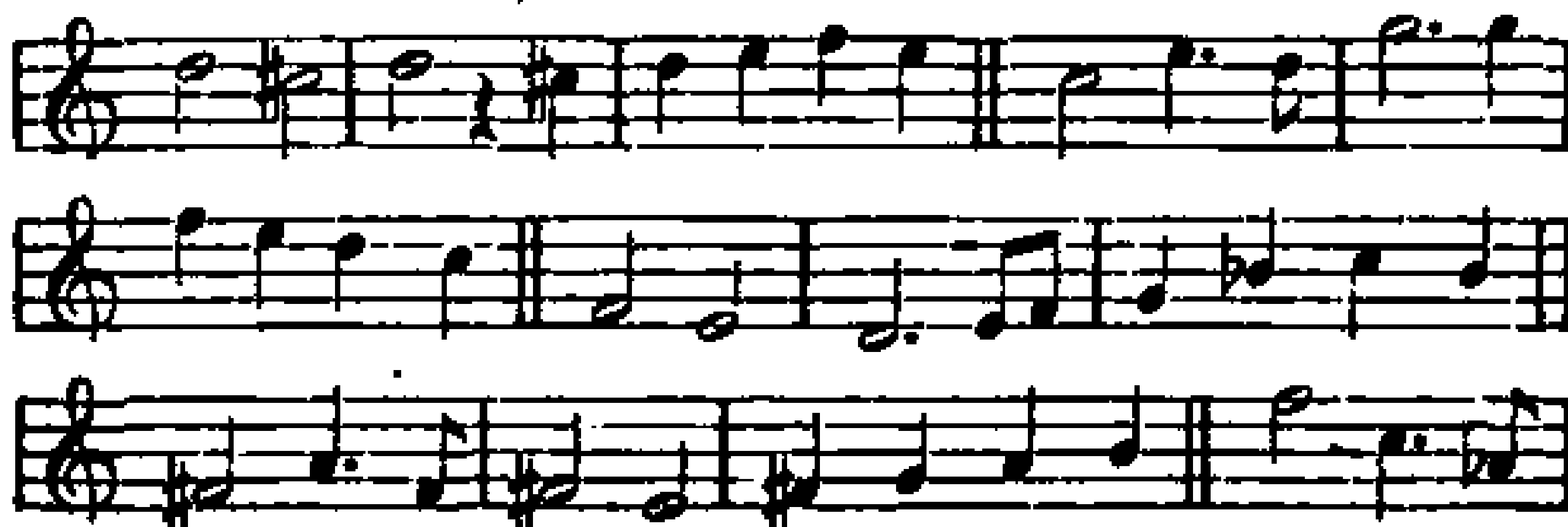
Dieses hält im Wesentlichen die Form des ersten Sonatensatzes inne; nur führt Bargiel's uns schon bekannte Vor-
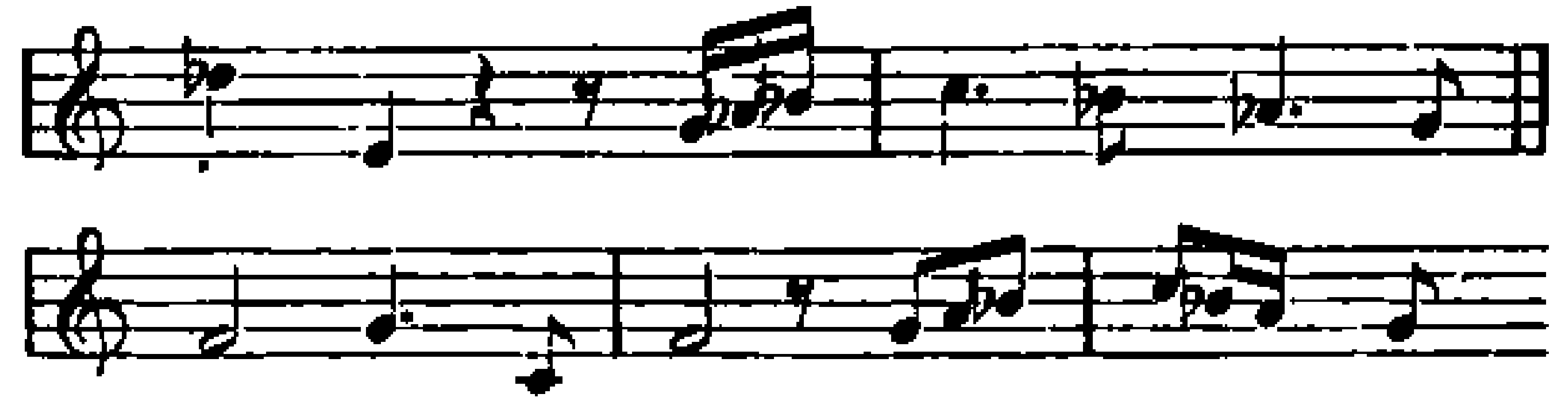
*) Man denke hierbei aber ja nicht an brillant et facile!

liebe für Durchführungen zu manchen Abweichungen. Auf eine kurze Anfangsgruppe von nur 13 Tacten folgt eine breitere, mit Vor- und Nachspiel versehene Uebergangsgruppe, und erst nach einer variirten Wiederholung des ersten Themas mit angehängter Coda tritt die Gesangsgruppe und die Schlußgruppe, letztere ebenfalls mit Coda, ein, worauf der erste Theil wiederholt wird. Der vier Seiten enthaltende Durchführungssatz bringt zwei neue Themas, und außerdem machen sich mehrere zum Hauptthema neuerfundene Nebenmotive so breit, daß man, noch dazu da diese letzteren melodiöser als das blos rhythmisch interessante Hauptthema sind, den Eindruck gewinnt, als werde über lauter Episoden und Passagen der Faden des Ganzen verloren. Der Satz schließt nach einer etwas variirten Wiederholung des ersten Theils mit einer aus dem Hauptthema entnommenen, von rollenden Passagen der Streichinstrumente begleiteten, höchst wirkungsvollen Coda. Das durch eine großartige Cantilene sich auszeichnende Adagio besteht aus vier Gruppen, denen eine Durchführung und die variirte Wiederholung der ersten Gruppe mit einer Coda folgt. Der dritte Satz, ein energisches Scherzo mit einem elegischen Trio, bietet in der Form nichts von dem Herkömmlichen Abweichendes. Von schöner Wirkung ist die Stelle am Schlusse des Trios, wo zu dem vom Clavier ausgehaltenen, verminderten A moll-Septaccorde die Violine das Thema des Scherzos als Reminiscenz träumt, während das Violoncell durch sein leises Pizzicato gleichsam zum Aufbruch mahnt.

Das Finale ist fast ganz so wie der erste Satz gebaut, nur daß die Anfangsgruppe, ihrem fugirten Inhalte entsprechend, breiter ausgesponnen ist und außerdem eine kurze Einleitung und in der Mitte eine mehrmals wiederholte Episode enthält. Auch die dem ersten Allegro vorgeworfene Ueberwucherung durch Nebenwerk kehrt hier in verstärktem Maße wieder; die leeren, rein elementarisch wirkenden Harfenrosalien, S. 40 und folgende, machen auf mich den Eindruck eines blosen Aufzugs, in welchen der Einschlag einzuweben vergessen wurde; und da überhaupt die Themas des vierten Satzes nicht so frisch sind, wie die des ersten (die breite Anfangsgruppe mit ihrem abgedroschenen, rutteldutteligen Fugenthema klingt fast wie Ironie), so tritt dieses Finale gegen die vorhergehenden, und namentlich gegen die beiden hochpathetischen Mittelsätze im Werthe bedeutend zurück.

Wir haben in diesem Werke zwei neue Mängel Bargiel's kennen gelernt: die überwuchernde Episode und die Passage. Beide hängen aufs Genaueste mit seinem pathetischen Grundzuge zusammen, der ihn zu energischen und kurzen, einander aber zu nahe verwandten Motiven führt, deren Monotonie er dann, wenigstens in seinen breiter ausgesponnenen Sonatensätzen, durch Episoden, Codas, Passagen und anderes Nebenwerk zu unterbrechen gezwungen wird. Zur Veranschaulichung dieser Familienähnlichkeit, die in dem Trio Op. 6 besonders auffällig hervortritt, sei es mir gestattet, hier die Anfänge von einigen der im ersten, zweiten und vierten Satze verarbeiteten Themas zusammenzustellen.





Glücklicher Weise bin ich jedoch in der Lage, hinzufügen zu können, daß sich diese Themenverwandtschaft, wenigstens in so auffälligem Grade, weder in den früheren, noch späteren Werken Bargiel's zum zweiten Male vorfindet.

(Schluß des ersten Artikels.)

Kirchenmusik.

Hermann Küster, Die ewige Heimath. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift und des Gesangbuches. Neu-Ruppin, Rudolph Petrenz. Clavierauszug Pr. 5 Thlr. 7½ Ngr.

Ein neues Oratorium gehört zu den selteneren Erscheinungen auf dem Gebiete musikalischer Production, und ist der Grund hiervon in dem tiefinnersten Wesen dieser Kunstgattung selbst zu suchen.

Wie es der Sonate auf dem Gebiete der reinen Claviermusik, der Symphonie auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik und unserer Oper (im Gegensatze zum musikalischen Drama) ergangen ist; so und nicht anders hat sich auch das Schicksal des biblisch-geistlichen Dramas, des Oratoriums, gestaltet. Alle die genannten Kunstformen sind als Kinder ihrer Zeit, als Repräsentanten temporärer Denk-, Gefühls- und Anschauungsweise zu einem Abschluß gekommen, d. h. innerhalb der Grenzen des in ihnen zum Ausdruck gekommenen Inhaltes bis zu einer Höhe der Vollkommenheit gediehen, über die hinaus in derselben Sphäre des Schaffens sich nichts Lebensfähiges und Berechtigtes von tiefer gehender Bedeutung mehr erzeugen läßt. Zumeist gilt dies vom biblischen Oratorium, und muß dasselbe als ein vollständig abgebautes Feld betrachtet werden.

Die erste Hälfte dieses Jahrhunderts hat noch Werke auf dem in Rede stehenden Gebiete erzeugt, die nur mit hoher Achtung genannt werden können. Doch selbst Mendelssohn's gepriesene Oratorien liefern einen sprechenden Beweis für unsere oben ausgesprochene Behauptung. Trotz ihrer großen musikalischen Schönheiten und wirkungsvollen Einzelheiten, scheinen sie doch im Ganzen den Anforderungen und Bedürfnissen der Zeit nicht mehr so recht zu genügen und haben von dem Nimbus, der sie etwa zwei Jahrzehnte lang umgab, unleugbar verloren; während die gleichnamigen Schöpfungen des vorigen Jahrhunderts, von einer dogmatisch-religiös tiefbewegteren Zeit empfangen und geboren und den Stempel der Wahrheit, Ueberzeugungstreue und ungeheuchelten, begeisterten Hingabe an den heiligen Gegenstand an der Stirn tragend, als berechtigte Kunstwerke unvergänglichen Werth behaupten.

Wenn solche Werke, die als wirkliche Großthaten nur dem vom Fluidum der Zeit erfüllten Genius gelingen, auch im Wogengedränge moderner Ansichten und Bestrebungen fort und fort ihre classische Größe, ihren unantastbaren Werth, ihre gewaltige Wirkung behaupten; so zeigen dagegen alle epigonenhaften Nachahmungen, wie schätzbar dieselben immerhin sein mögen, daß ihnen eigentliche Lebensfähigkeit mangelt, weil

die Grundbedingungen, die zur Existenz berechtigen, nur vindicirte sind, und daß ihnen daher nur ein bedingter, meist sehr untergeordneter Kunstwerth zugesprochen werden kann.

Dieses Letztere darf ohne alle Einschränkung von Hermann Küster's Oratorium „Die ewige Heimath" gesagt werden.

Der aus biblischen Stellen und Liederversen zusammengestellte Text behandelt die biblisch-evangelischen Dogmen von Auferstehung, Wiedersehen, Seligkeit und Weltgericht. Das Ganze zerfällt in zwei Theile, denen eine Instrumentaleinleitung mit Chor („Der Tod") vorangeht.

Der musikalischen Ausführung vermochten wir, mit Ausnahme weniger Einzelheiten, ein besonderes Interesse nicht abzugewinnen. Wenn schon zugegeben werden mag, daß der Tonsetzer mit Ernst an die Lösung der gestellten Aufgabe hinangetreten ist, und wenn wir in der That — wie schon bemerkt — Einzelheiten begegnen, die, von verständnißvoller Auffassung zeugend, Schwung besitzen und innige Gefühlsweise documentiren; so sehen wir darin doch nicht mehr, als einen glücklichen Anlauf, der noch lange nicht zum Gelingen des Ganzen ausreicht. In dem weitaus größern Theile dieses Oratoriums tritt uns eine durchaus nüchterne Auffassung und eine schwunglose und prosaisch-dürre, musikalische Interpretation der erhabenen Vorlage entgegen, die auf ein völliges Verkennen der Ausdrucksfähigkeit der Musik hindeuten und das Ganze als solches von dem Vorwurf der Gewöhnlichkeit nicht zu retten vermögen. Der Verfasser besitzt kein schöpferisches Talent, sondern nur — aber auch das können wir nur bedingungsweise zugestehen — compilatorisches Geschick. Manches erinnert an Haydn-Mozart, Vieles an Mendelssohn's Styl. Das Leichtgefällige, die Ohrenmusik ist das vorwaltend musikalische Element in diesem Werke. Der Componist sieht weniger auf Tiefe und Charakteristik des Inhaltes; er arbeitet mehr — namentlich gilt das auch von den Chören — in die Breite. Die eigentliche musikalische „Arbeit" erhebt sich nirgends zu einiger Bedeutung; darum läßt dieselbe auch im Bezug auf sinnreiche, gewandte Stimmführung und in Hinsicht auf organische Herausbildung größerer Ensembles aus Einem Gedankenkerne Vieles zu wünschen übrig.

Es versteht sich von selbst und bedarf darum keiner Rechtfertigung, daß man an neu erscheinende Werke, welche ernstesten Kunstzwecken zu dienen bestimmt sind und die in ihrer Gattung unübertreffliche Vorbilder aufzuweisen haben, gesteigerte Ansprüche macht und sie mit strengem Maße mißt.

Daß die „Ewige Heimath" in solchen Kreisen, die minder ernste Ansprüche zu machen gewohnt sind, oder an Orten, wo die Bekanntschaft mit unseren Meisterwerken noch nicht an das Publicum vermittelt werden konnte, trotz der von uns gemachten Ausstellungen, eine beifällige Aufnahme finden könne, bestreiten wir durchaus nicht. G. R.

Musik für das Harmonium.

C. M. v. Weber, Adagio und Rondo für das Harmonichord (Harmonium) mit Begleitung des Orchesters, componirt zum Gebrauche des Hrn. Fr. Kaufmann. Nachgelassenes Werk Nr. 15. Leipzig, C. F. Peters. Partitur Pr. 1 Thlr.

Ein Gelegenheitsstück des berühmten Componisten, welches offenbar dem bekannten Akustiker Kaufmann zu Gefallen und im Interesse von dessen Harmonichord, entstanden ist. Auf der ersten Seite der Partitur findet sich die Notiz: München, den 31. Mai 1811. Das Instrument des Hrn. Kaufmann kennen wir nicht. Es muß sich von dem modernen Harmonium, wie es Alexandre in Paris, Trayser in Stuttgart u. A. verfertigen, wesentlich unterscheiden und durch kräftigen, einen größeren Raum ausfüllenden Ton befähigt sein, mit Erfolg als Concert-Instrument sich geltend zu machen. Es würde sonst ein Carl Maria v. Weber schwerlich Veranlassung genommen haben, ein Solo für dieses Instrument mit Orchesterbegleitung zu componiren. Der Reiz des Harmoniums als Salon- und Zimmerinstrument ist nicht zu bezweifeln, namentlich wenn dem Spieler ein Instrument mit mehreren Registern zur Disposition steht. Durch eine geschickte Mischung derselben lassen sich sehr reizende Klangwirkungen hervorrufen. Der Verfasser dieses Artikels, welcher Gelegenheit hatte, eine Alexandreorgel speciell kennen zu lernen, hat sich selbst angeregt gefühlt, für dieses Instrument eine Anzahl von Stücken zu schreiben, welche unter dem Titel „Album für das Harmonium" bei B. Schott's Söhnen in Mainz demnächst erscheinen werden. Im Concerte jedoch haben wir uns aus eigener Erfahrung über die Wirkung des Harmoniums — es war ein Instrument von 8 Registern — getäuscht gesehen. Offenbar also ist das Kaufmann'sche Instrument, für welches C. M. v. Weber die vorliegende Composition bestimmt hat, von größeren Dimensionen gewesen. Jedenfalls ist es interessant, dem großen Componisten auf einem bisher ganz unbekannten Gebiete zu begegnen, und die Verlagshandlung hat sich durch die Publication des Werkes das Verdienst erworben, für die Verehrer Weber's eine eigenthümliche Reliquie an das Tageslicht gefördert zu haben. Die Composition enthält auf 40 Partiturseiten ein Adagio (F dur, $^{2}/_{4}$) und ein leicht bewegtes Rondo (Allegretto, $^{6}/_{8}$). Das Ganze macht den Eindruck einer von einem Meister leicht hingeworfenen Production. Sehr bedeutende Züge enthält das kleine Werk nicht, wol aber macht es einen freundlichen Eindruck und verleugnet die Weber'sche Melodienanmuth nicht und eine oft reizende Instrumentation, welche mit dem Harmonichord in geschickt angeordnete Wechselwirkung tritt. Das Adagio giebt dem Soloinstrument hauptsächlich Gelegenheit, seine harmonische Fülle und die schönen Wirkungen des An- und Abschwellens zu entwickeln, während das Rondo, ein heiteres Pastorale, auch in einem anmuthigen Figurenspiel brillirt, an dem sich, alternirend, einige Orchesterinstrumente betheiligen. Wir erwähnen besonders ein neckisches, bewegliches Oboesolo, welches zuerst in vollen Achtelaccorden von dem Harmonichord begleitet und dann später in einer andern Tonart von diesem imitirt wird, während Hörner und Fagotte die harmonische Ausfüllung übernehmen. Die Orchesterbegleitung besteht, außer dem Saitenquartett, aus 2 Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken; aber die Verwendung dieser Instrumente geschieht mit großer Discretion, und das volle Tutti tritt nur dann ein, wenn dem Harmonichord eine Erholungspause zu Theil wird. Uebrigens ist die Principalstimme ohne alle Schwierigkeit auszuführen und mit Leichtigkeit vom Blatte zu spielen, sobald nur der Spieler mit dem Mechanismus der Winderzeugung genügend vertraut ist. Die Partitur ist sehr schön und correct gestochen. Markull.

Zur Militairmusik-Frage.

Am 2. December, Mittags 1 Uhr, hatte der Hofmusikhändler Hr. Bock im königl. Opernhause die diesjährige, zehnte Preismarsch-Aufführung veranstaltet. Die weiten Räume desselben waren sämmtlich mit dem elegantesten Publicum besetzt. Die Prinzen Carl von Preußen und August von Würtemberg (Commandeur des Gardecorps) hatten sich in der königl. Loge eingefunden. Das Parquet war ausschließlich von Officieren aller Waffengattungen eingenommen. Die Musikcorps vom Kaiser Franz-, Kaiser Alexander-, der beiden Garde-Dragoner-Regimenter und der Garde-Schützen- und Pionir-Bataillone führten die Concurrenz-Märsche auf. Eingesandt waren: 25 Infanterie-, 9 Cavallerie- und 8 Jäger-Märsche. Von diesen 42 Märschen hatte eine Prüfungscommission, zu welcher Referent gehörte, die 12 besten Märsche und zwar 6 für Infanterie-, 3 für Cavallerie- und 3 für Jägermusik als zur Aufführung würdig bezeichnet. Nach deren Beendigung war das Resultat folgendes. Die Officiere, als Preisrichter, hatten mit 158 Stimmen den Cavallerie-Parade-Marsch „Kameraden auf zu Pferd", mit 147 Stimmen den Infanterie-Turnier-Marsch „Laßt die Trompeten erschallen" und mit 107 Stimmen den Jägermarsch: Soldatengruß „Gott mit uns" zu Preismärschen gewählt. Nach Erbrechung der versiegelten Couverte ergaben sich als Componisten: der pensionirte Stabstrompeter, jetzige Dirigent des Musikcorps der Feuerwehr Hr. A. Lorenz; der Musikmeister vom ersten Posen'schen Infanterie-Regiment Nro. 18 Hr. Zikoff; und der Waldhornist im Rheinischen Jäger-Bataillon Nro. 8 Hr. Schreiber. Die beiden ersten Märsche waren unstreitig von den zwölfen die besten. Sie zeichneten sich, jeder in seiner Weise, durch Originalität, Rhythmus, hübsche Stimmführung wie effectvolle Instrumentation aus. Obgleich der gewählte Jäger-Preismarsch mit zu den drei besten Jägermärschen zählte, so war der Jägermarsch mit dem Motto „Preußen vorwärts" nach Erfindung, Rhythmus und Arbeit der bei Weitem bessere und kernigere. Hierbei kann ich nicht unterlassen zu bemerken, daß die Kritik wie die öffentliche Meinung mit dem Inhalte meiner Schriften und Aufsätze über Militärmusik und Reorganisation in derselben factisch einverstanden zu sein scheint. Nicht nur, daß ich an diesem Tage von allen Seiten die Wiederholung meines Ausspruches hören mußte, „unsere Jägermusik sei eine vollständige Cavalleriemusik", da bei dieser Aufführung die Gleichartigkeit in der Besetzung um so greller hervortrat, als Cavalleriemusik und sogenannte Jäger-(Horn-)musik unmittelbar aufeinander folgte (und in der Jägermusikcorpsvereinigung von 34 Mann nur 5 Waldhornbläser zur Harmoniefüllung und nicht zur Melodieführung fungirten), sondern auch meine gerügten Uebelstände bei einer Vereinigung zweier Infanteriemusikcorps von sonst verschiedenen Stimmungen (hier C und B) sich dadurch bemerkenswerth zeigten, daß die Intonation beeinflußt wurde. Meine befürwortete Normalorganisation, in der ganzen Armee bei der Infanteriemusik die einheitliche B-Stimmung einzuführen, hat denn auch seine Wirkung nicht verfehlt. Vorläufig soll mit der Einführung der B-Stimmung, die ad libitum, aber weniger bezeichnend und diese Musik charakterisirend, Es-Stimmung genannt werden könnte, in nächster Zeit beim Gardecorps der Anfang gemacht werden. Zwei hiesige Musikcorps haben dieselbe bereits schon. Die anderen Corps werden dann, die C-Stimmung beseitigend, sich mit der B-Stimmung vertraut zu machen haben. Logisch treffender und richtiger ist die Bezeichnung „B-Stimmung" deshalb, weil die größere Anzahl der Clarinetten in B als Melodie führende Instrumente am meisten dominiren. Dazu kommt noch, daß alle anderen Melodie blasenden Instrumente, als: Flügelhörner, Pistons, Tenorhörner und Euphonions in B und nur die zur Begleitung und Harmonie dienenden Instrumente als: Trompeten, Hörner, einige Clarinetten ꝛc. in Es stehen. Bei der Cavalleriemusik ist deshalb die Es-Stimmung eingeführt, weil die größtmögliche Anzahl der Trompeten, als die vornehmsten und dominirendsten Instrumente in derselben, die Es-Stimmung haben. Mithin ist diese Stimmbezeichnung bei ihr eine gerechtfertigte. So werde ich denn die Genugthuung haben, durch meine reformatorischen Schriften und Aufsätze auf dem Gebiet der Militärmusik dazu beigetragen zu haben, nach und nach in der preußischen Armee eine einheitliche Normalinstrumentirung eingeführt zu sehen. Weiteres und Anderes bezweckte ich auch mit meinen Schriften nicht.

Th. Rode.

Kleine Zeitung.

Correspondenz.

R. Leipzig. Das zehnte Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses am 12 December ward aus Anlaß der Geburtstagsfeier S. M. des Königs mit einem würdig gehaltenen Salvum fac regem für Männerchor von Carl Reinecke eröffnet. Beethoven's F dur-Symphonie (Nr. 8) fand eine nicht durchgängig tadellose Wiedergabe und vermochte nicht zu einer durchschlagenden Wirkung zu gelangen. Der tiefeingewurzelte Glaube an die Unfehlbarkeit der Bläser erlitt diesen Abend manchen unsanften Stoß; überhaupt wollte es uns schon zum Oefteren scheinen, als wäre der Orchesterkörper nicht immer von dem rechten künstlerischen Wollen und von der nöthigen Begeisterung für die zu lösenden Aufgaben beseelt. — Der Enthusiasmus des Publicums galt heute ganz besonders Frau Dr. Clara Schumann, die durch ihre Vorträge aufs Neue Zeugniß von ihrer vollendeten Meisterschaft ablegte. Sie spielte mit pietätvoller Hingabe und tiefer Innerlichkeit Mozart's prächtiges C moll-Concert und für Pianoforte allein Andante und Presto von Scarlatti und Sarabande mit Double und Gavotte (D moll) von Seb. Bach. Die behäbig deutsche Gemüthlichkeit und neckische, steiferuste Grandezza, die aus den Bach'schen Tanzstücken spricht, kam durch den anmuthvollen Vortrag der Frau Dr. Schumann zur wohlthuendsten Anschauung. Bei ihrem Erscheinen vom Publicum lebhaft begrüßt, wurde die Künstlerin am Schlusse ihrer Vorträge durch wiederholten Hervorruf ausgezeichnet. — Eine freundliche Abwechselung gewährten die durchaus lobenswerth gesungenen Lieder für gemischten Chor — Hochländisches Lied und „Das Schifflein" — von Rob. Schumann, sowie desselben Meisters „Zigeunerleben" (Text von E. Geibel, Instrumentirung von P. Grädener). Das „Schifflein" mußte auf allgemeines Verlangen wiederholt werden. Außerdem erschien im heutigen Concert ein Werk im Manuscript: Ouverture in C moll von S. Jadassohn, unter Direction des Componisten. Auf eine blos äußerlich sinnliche Wirkung berechnet, vermag diese Musik ein nur vorübergehendes Interesse in Anspruch zu nehmen. Der im herkömmlichen Sinne formgewandte Ausdruck, im Gewande einer geschickten Instrumentirung, hält sich nur an der Oberfläche musikalischen Empfindens. Bei alle-

dem vermißt man noch in diesem Werke Einheit der Stimmung und des — Styls. Die Vorbilder, nach denen der Componist dies Mal gearbeitet, sind außer Mendelssohn, dessen Einfluß sich besonders im Gesangsthema der Ouverture bemerkbar macht, auch C. M. v. Weber, an den der Anfang des Allegro-Satzes und die correspondirenden Wiederholungen gar lebhaft erinnern. Das Werk ward unter vereinzelten Beifallsbezeigungen entgegengenommen.

Leipzig. Die Frequenz des hiesigen Conservatoriums machte den Bau eines größeren Musiksaales schon längst dringend nothwendig, und so wurde derselbe im Sommer dieses Jahres begonnen. Am 12. December, dem Geburtstage Sr. Majestät des Königs, fand nun die feierliche Einweihung des in das zweite Stockwerk verlegten neuen Musiksaales statt. Derselbe hat eine beträchtliche Größe, ist von Gallerien umgeben und scheint auch akustisch günstig gebaut zu sein. Das Festprogramm eröffnete die Mendelssohn'sche Composition des Luther'schen „Verleih uns Frieden gnädiglich ꝛc." Die übrigen Chorpiécen a capella bildeten Motette von J. Haydn und Salvum fac regem von M. Hauptmann. Außerdem spielten die HH. L. R. v. Maszkowski aus Lemberg, Heman Allen aus Philadelphia, Woldemar Reißner aus Sangerhausen und Emil Hegar aus Basel Mozart's D moll-Quartett für Streichinstrumente; der Erste und Letzte der Genannten und Frl. Jessie Reid aus Glasgow C moll-Trio von Mendelssohn. Ferner trugen Frl. Helene Friedrich aus Leipzig und Frl. Nanette Müller aus Luzern Variationen für zwei Pianoforte von Rob. Schumann und Hr. Edward Dannreuther aus Cincinnati Beethoven's Cis moll-Sonate vor; Hr. Henry Schradiek aus Hamburg spielte Chaconne für Violine von S. Bach. Die Leistungen waren sämmtlich recht zufriedenstellend und bewährten den langbegründeten Ruf des Institutes.

R. **Leipzig.** Die vierte Abendunterhaltung für Kammermusik im Saale des Gewandhauses am 14. December, brachte zwei Quartetten für Streichinstrumente von Mozart (D dur) und Max Bruch (Nr. 2 E dur), Letzteres zum ersten Male. Für den abwesenden Hrn. Concert-M. David war heute Hr. Concert-M. Dreyschock eingetreten, während die Besetzung der übrigen Stimmen die frühere war. Außerdem hörten wir Quartett in Es dur für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Rob. Schumann, die Pianofortepartie von Frau Dr. Clara Schumann vorgetragen, und für Pianoforte allein 25 Variationen mit Fuge über ein Händel'sches Thema von Johannes Brahms (Manuscript), eine Composition, die neben mancher geistvollen Combination auch vieles Trockene und Gesuchte darbietet. Auch das Quartett von Max Bruch enthält interessante Einzelheiten, die indessen nicht entschädigen können für den Mangel an Klarheit, Schönheit und Eindringlichkeit im Uebrigen. Das Ganze macht den Eindruck des exaltirt Forcirten, wozu die gehäuften technischen Schwierigkeiten das Ihrige beitragen mögen. Das Mozart'sche Werk, sowie Schumann's prachtvolles Quartett wurden vortrefflich executirt. Frau Dr. Clara Schumann erntete reichen Beifall und wurde durch mehrmaligen Hervorruf ausgezeichnet.

Wien, 9. December. Marschner's „Hans Heiling" hat nach funfzehnjähriger Pause wieder auf unserer Bühne getagt. Diese Wiederaufnahme ist einer der wenigen Glückswürfe unserer jetzigen Opernimpresa. Mit Vorbedacht nenne ich diese Wahl, angewandt auf die Verkommenheit unserer jetzigen Opernzustände, Nichts weiter als einen gelungenen Griff. „Hans Heiling" hat gewirkt, ja durchgreifend günstig gewirkt auf eine wider Erwarten dichtgedrängte Hörermenge. Ueber die Nachhaltigkeit dieses Eindrucks kann wol erst nach einer längeren Reihe von Vorstellungen dieses gar Vielen als völlig neue Erscheinung dargebotenen Werkes rechtgesprochen werden. Nach meinem persönlichen Dafürhalten ist „Hans Heiling" zwar nicht Marschner's bestes Werk — der „Vampyr" und der „Templer" athmen ungleich mehr Frische der Gedanken —; im „Heiling" giebt sich aber jeder Zug als eine That durchreifter Meisterschaft, und aus diesen Einzelheiten ist — wenigstens für meine Ueberzeugung — ein Gebilde beziehungsweise vollendetster Zeichnung hervorgewachsen. Darum ein Hochwillkommen dem neuen Ankömmlinge „Heiling" auf unseren Bühnenbrettern, und der Wunsch: es mögen sich zu ihm baldmöglichst „Der Vampyr", „Templer und Jüdin" und noch vieles andere diesen Werken künstlerisch Verwandte gesellen, dessen herrliche Musik — mit seltenen Ausnahmen — nur bedauern läßt, daß sie entweder vom Hause aus schlechten, oder erbärmlich bearbeiteten Stoffen zum Schmuckkleide dient. — Der Darstellungsweise dieses im Allgemeinen wie in dem meisten Einzelnen als mustergültige Schöpfung zu bezeichnenden Bühnenwerkes ist ein beachtenswerther Fleiß nachzurühmen. In erster und höchster Instanz kommt dieser Lobspruch Hrn. Esser, dem dirigirenden Capellmeister, in zweiter unserem bei solchen Anlässen immer urbildlichen Orchester, in dritter dem dies Mal ausnahmlos frischen, schwunghaften Wirken unseres sonst meist lässigen Opernchores zu Gute. Anlangend die Solisten, so stellt Beck, der sonst gesanglich gern italienisirende, mimisch und geberdlich entweder gleichgiltig figurirende, oder unkünstlerisch übertreibende Darsteller, als Hans Heiling seinen ganz rechten Mann. Dies gilt selbst von der klaren und ausdrucksrichtigen Betonungsweise, welche dieser stimmbegabte Sänger dem gesprochenen und gesungenen Worte angedeihen läßt. Hr. Walter singt und spielt den Conrad mit sichtlichem Fleiße. Auch spielt diese Rolle bequem hinein in die jenem Sänger eigenthümliche, meist hypersentimentale Betonungsart. Hölzl's angestammte vis comica bewährt sich selbst in der kleinen, im Grunde episodischen Rolle des Stefan nach musikalischer wie dramatischer Seite ganz vorzüglich. Die Ellinger bringt zur Rolle der Erdgeisterkönigin, sowie Frl. Sulzer zu jener Gertrudens den besten Willen, stimmliche Aufgelegtheit und schauspielerische Gewandtheit mit. Doch malt erstere mit zu gleichgültigen, letztere hingegen mit allzu grell und undeutsch aufgetragenen Farben. Frau Dustmann wird auch der Anna im „Heiling", dieser vom Librettisten wie vom Tondichter wenigstens beabsichtigten, wenn auch beiderseits ziemlich ungenügend hingestellten Vertreterin kindlich unbefangener Anmuth, Gemüthsreinheit und Tiefe, in allen musikalisch-dramatischen Beziehungen gerecht. Uebrigens wäre nicht blos bei Darstellung dieser Oper, sondern bei allen jenen Gelegenheiten, wo die gesprochene Prosa durch nachcomponirte — selbstverständlich originale — Recitative ersetzt worden, die Anwendung dieser letzteren anzurathen. Denn wie bekannt, ist das von aller Musikbegleitung losgelöste Sprechen die schwächste Seite fast aller Sänger, namentlich aber die Achillesferse der meisten, an unserer Opernbühne wirkenden Glieder. S.

Königsberg i. Pr. Die diesjährige Saison ist überaus gesegnet mit musikalischen Aufführungen, und unser gutes Publicum ist in der That recht erkenntlich dafür, indem es dieselben fleißiger denn je besucht. Außer einem waren alle Concerte der letzten zwei Monate ungewöhnlich voll; es ist dies ein sicherer Beweis dafür, daß das hiesige Publicum ein dankbares ist und es wol verdiente, mit den bewunderungswürdigen Meisterwerken neuester Richtung bekannt gemacht zu werden. Daß dies bisher nur versuchsweise geschah, ist die Schuld gewisser Repräsentanten hiesiger Musik. — Das erste Concert von Bedeutung gab die musikalische Akademie am 12. November in der Domkirche zu wohlthätigem Zweck. Es war ein Programmconcert folgenden Inhalts: Geistliche Ouverture von J. Stern; zwei geistliche Lieder ohne Begleitung von Chr. Fink, Op. 8; Kirchenstück für Chor und Orchester von M. Hauptmann, Op. 43, Nr. 2; Chor, Festmarsch und Fuge aus „Judas Makkabäus" von Händel; „Ave verum corpus" von Mozart und Krönungspsalm für Chor und Orchester von Händel. Diesem Concert folgte am 23. November ein zweites in der Domkirche, in welchem Schneider's „Weltgericht" von der musikalischen Akademie aufgeführt wurde. Daß die musikalische Akademie nur gute Werke und diese in größtmöglicher Vollendung vorführt, ist allgemein bekannt und bewährte sich dies Mal aufs Neue; nur ist zu bedauern, daß sich dieselbe so selten an neuere Werke wagt, doch das ist — — Princip des Institutes. — Am 27. November gab Frau Clotilde Köttlitz ein Concert, in welchem außer folgenden Chören: „Gesang der Nonnen" von Uhland, für Frauenchor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe von Adolf Jensen (Manuscript); „Zwiegesang der Elfen" von C. P. Grädener (bei Fritz Schuberth in Hamburg erschienen); „Brautlied" von Uhland, für gemischten Chor mit Begleitung von zwei Hörnern und Harfe von Adolf Jensen (Manuscript) und „Zigeunerleben" von Schumann, noch Lieder von Schumann, Schubert und Rubinstein zum Vortrag gelangten. Die Ausführung sämmtlicher Stücke dieses Concertes war eine vorzügliche; noch anerkennenswerther aber erscheint uns die Wahl des Programms, das der Concertgeberin zur größten Ehre gereicht. — Von den Quartettsoiréen der HH. Japha, Ruckenschuh, Pabst und Hünerfürst sind zwei bereits gegeben. Man spielte außer einem Quartett von Mozart und einem von Haydn die Quartette in F und in C von Beethoven (Op. 59, Nr. 1 und 3), ferner das F dur-Quartett von Schumann und ein bisher nicht gehörtes von G. Japha, welches von dem redlichen Streben des Componisten in erfreulichster Weise Kunde giebt. Diese Quartettsoiréen erfreuen sich der allgemeinen Theilnahme des Publicums, welche die vortrefflichen Leistungen der genannten Herren auch in jeder Beziehung verdienen. — Hr. Hünerfürst giebt mit seiner bewährten Capelle wiederum einen Cyklus von Symphonieconcerten, von denen vier (wenn wir nicht irren) bereits vorüber sind. Außer einigen Symphonien von Beethoven kam auch die B dur-Symphonie von Schumann zur Aufführung. In Aussicht für diese Concerte ist noch ge

stellt: Symphonie (D moll Nr. 5) von Niels W. Gade und ein neues, bei Jul. Schuberth und Comp. erschienenes Quintett von Rubinstein für Piano, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott. — Hr. Anton v. Kontski spielte dreimal im Theater. Wir müssen uns über ihn jedes Urtheils enthalten, da der Erfolg seiner Concerte in doppelter Beziehung ein höchst unentschiedener war. Der Geschmack, welcher Hrn. v. Kontski bei der Wahl seiner Programme leitet, erregt jedoch unser tiefstes Mitleiden, und wir thun ihm gewiß nicht Unrecht, wenn wir ihn „den letzten Ritter des fahrenden Virtuosenthums" nennen. — Die Räume des Theaters werden jetzt allabendlich durch die eminenten Virtuosenleistungen der Geschwister Sgra Carlotta und Barbara Marchisio gefüllt. Ihr Gastspiel dauert bis zum 17. December, an welchem Abende sie mit „Don Juan" (der einzigen deutschen Oper ihres Repertoires) von uns Abschied nehmen. Nach deren Abreise geht unser Opernpersonal, für welches die Zeit ihres Hierseins eine wahre Erholung war, mit erneueten Kräften an die Aufführung von Gounod's „Faust". A.

Basel. Liszt's „Tasso", im Concert des Orchester-Pensionsvereins als Novität aufgeführt, wurde acht Tage später auf mehrfachen Wunsch im vierten Abonnementconcert wiederholt. Das Orchester hat viel Fleiß an das Studium verwendet und das Werk mit Begeisterung zum Vortrag gebracht. Die Aufnahme desselben von Seiten des Publicums kann als eine für die hiesigen Verhältnisse sehr befriedigende constatirt werden. y.

Chemnitz, 14. December. In dem gestrigen Abonnementconcerte unseres Stadtorchesters wurden Ouverture, Scherzo und Finale Op 52 von Rob. Schumann und Symphonie A moll von Mendelssohn sauber und schwungvoll unter vielem Beifall aufgeführt. Zwischen diese Werke waren gruppirt: Arie aus „Oberon" und Lieder am Clavier von Mendelssohn und Eckert (Schweizergesang), gesungen von Frl. Mannsfeldt aus Berlin, sowie das zweite Concert für Violine mit Orchesterbegleitung eigener Composition und Carneval von Venedig, vorgetragen von Hrn. A. Casorti aus Dresden. Der Letztere erwarb sich durch seine Composition sowol — ein anmuthiges, nach französischem Schnitt gearbeitetes Werk —, als auch durch fertiges, gemüthvolles Spiel, das insbesondere auch elegante Bogenführung, brillante Triller und sauberes Staccato auszeichnen, lebhaften, durch Hervorruf erhöhten Beifall. Frl. Mannsfeldt sang dagegen mit wenig Glück, da das Publicum in diesen Concerten höhere Ansprüche stellt, als diese Dame zu erfüllen vermochte. Ueberdem gehört ein so seichtes Opus, wie der Schweizergesang von Eckert, nicht in ein Concertprogramm guter Art, weil damit lediglich der äußere Effect beabsichtigt, selbst bei vorzüglicher Wiedergabe aber nur die Zeit ausgefüllt wird, welche besser anzuwenden jeder Künstler und jede Direction verpflichtet ist. —rg.

Glauchau. Am 26. November fand das erste der von Capell-M. W. Schmidt veranstalten Abonnementconcerte statt. Ich unterlasse um so weniger, desselben an dieser Stelle zu gedenken, als die Kritik, dem zwar stillen, aber ebenso mühseligen wie künstlerisch-segensreichen Wirken des Dirigenten gegenüber, nur ihre Schuldigkeit erfüllt, wenn sie dessen Leistungen, über die nur selten Berichte in die Oeffentlichkeit dringen, auch vor das Forum wissenschaftlich-künstlerischer Kreise zieht, für die ja zumeist diese Blätter bestimmt sind. Außer der hier seit vier Jahren nicht gehörten Symphonie „Eroica" und Mendelssohn's Ouverture „Meeresstille" ꝛc. wirkten in diesem Concerte zwei Gäste mit. Frl. Lessiak trug, ihrem anerkannten Rufe als Sängerin in Ihren Euterpeconcerten entsprechend, namentlich die Lieder mit viel Empfindung und Wärme vor, wobei sie durch die ihrer Stimme sehr günstige Lage derselben unterstützt wurde und reichen Beifall erntete; weniger glücklich war sie mit der Wahl der größeren Concertarie gewesen. Die Leistungen des Frl. Bertha Blau aus Langenberg bei Gera als Violinspielerin bewegten sich sichtlich noch in den Anfängen. Außerdem hatte sie sich mit der Léonard'schen Phantasie an eine zu hohe Aufgabe gewagt, während der Vortrag des Adagio von Vieuxtemps mittelmäßigen Ansprüchen genügen mochte. Die instrumentalen Vorträge des verstärkten Orchesters waren, dem Rufe dieses fleißigen Musikcorps gemäß, ganz vortrefflich. Abgesehen von kleinen, in den Verhältnissen liegenden Mängeln, die selbst bei berühmten Concertinstituten vorkommen, zeugte die „Eroica" von einem Fleiße und einer künstlerischen Beseelung nicht nur der Ausführenden, sondern auch ganz besonders des Dirigenten, wie wir sie selbst in größeren Städten selten wahrnehmen; fast noch mehr galt dies von der Mendelssohn'schen Ouverture. T.

Tagesgeschichte.

Reisen, Concerte, Engagements. Aus Mainz wird gemeldet, daß Richard Wagner sich dort auf der Durchreise nach Paris einige Tage aufgehalten.

Vieuxtemps concertirt augenblicklich mit außerordentlichem Erfolge in London.

Verdi ist, von Turin kommend, über Paris nach Petersburg gereist, wo er seine Oper „Sforza del destino" zur Aufführung bringt, an deren Partitur er übrigens nur zwei Monate gearbeitet haben soll.

Neulich ließ sich im Seminarsaale zu Ludwigslust der Orgelspieler Hr. Burmeister aus Schwerin hören. Er spielte: Adagio und Finale aus Mendelssohn's Orgelsonate Nr. 1, Friedemann Bach's D moll-Fuge, sowie Toccata und Fuge in D moll, Pastorale, Präludium und Fuge in A moll von Sebastian Bach.

In Prag erregt eine Schülerin Alex. Dreyschock's, Frl. Seraphine Vrabély aus Preßburg, Aufsehen.

Musikfeste, Aufführungen. In München wurde jüngst unter Franz Lachner's Leitung Jos. Haydn's Oratorium „Die Rückkehr des Tobias" durch die „musikalische Akademie" zu Gehör gebracht.

Die zehnte Aufführung des Leipziger Dilettanten-Orchestervereins am 15. d. Mts. brachte im ersten Theile ausschließlich Compositionen Beethoven's, und zwar: Egmont-Ouverture, Allegretto (Es dur), Triumphmarsch aus dem Trauerspiel „Tarpeja", zwei Lieder (Mignon; Herz, mein Herz, was soll das geben), gesungen von Frl. Emilie Wigand, Chor der Gefangenen aus „Fidelio". Den zweiten Theil bildeten: Andante und Rondo (Op. 32) für Violine von Beriot, Jägerchor aus „der Rose Pilgerfahrt" von Rob. Schumann und Finale des zweiten Actes aus Rossini's „Tell".

A. Rubinstein's Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" kommt demnächst in Danzig und in Rotterdam zur Aufführung.

Der seit dem 1. October d. J. unter Hrn. J. Maecklenburg's, eines ehemaligen Schülers des Leipziger Conservatoriums, Leitung stehende Dilettanten-Orchesterverein in Danzig wird nach Neujahr zum ersten Male vor die Oeffentlichkeit treten und u. A. Emanuel Bach's D dur-Symphonie zur Aufführung bringen.

Neue und neueinstudirte Opern. In Darmstadt fand Richard Genée's Oper „Der Geiger von Tyrol" eine nur kühle Aufnahme. Die nächste Novität daselbst ist die am 29. d. Mts. zur Aufführung gelangende „Melusine" von Schindelmeißer.

Am 16. d. Mts. ging am Leipziger Stadttheater Weber's „Oberon" und am 17. Gluck's „Orpheus" neu in Scene. Ueber diese Aufführungen sowie über die Thätigkeit unserer Oper in den letzten Monaten überhaupt behalten wir uns einen ausführlicheren Bericht vor.

Die in Hamburg zur Aufführung gelangte komische Oper „Don Gregorio oder Alle sind schuldig" von Gabrielli ist der in Musik gesetzte „Hofmeister in tausend Aengsten."

Auszeichnungen, Beförderungen. Kammermusikus Zimmermann in Berlin hat den Titel eines königl. Concertmeisters verliehen erhalten.

Todesfälle. Am 9. December starb in Wien Josef Geiger, der Componist der Oper „Wlasta" und gewesener Musiklehrer des jetzt regierenden Kaisers von Oesterreich.

Am 15. d. Mts. verschied im 67. Lebensjahre zu Hannover Hofcapellmeister Dr. Heinrich Marschner.

Vermischtes.

Die Wiener „Recensionen" erzählen bei Erwähnung des dritten Concertes des Musikvereins „Euterpe" in Leipzig, daß das Orchester desselben „zum großen Theil aus Dilettanten und den verschiedensten Kräften bestehe". Das ist eine factische Unrichtigkeit, indem in den betreffenden Concerten nur ausnahmsweise zur Verstärkung einiger Streichinstrumente vorzügliche Dilettanten, im Uebrigen aber nur tüchtige Fachmusiker mitwirken.

Kritischer Anzeiger.

Kirchenmusik.

Für die Orgel.

Bönicke, H., Cäcilie. Choralvorspiele und Choralbearbeitungen für die Orgel. Leipzig, C. Merseburger. 1861. Heft 1 und 2 à 6 Ngr.

Das erste Heft behandelt den Choral: „Herr Jesu Christ, dich zu uns wend" — sowie: „An Wasserflüssen Babylon" ꝛc. Im zweiten Hefte finden wir: „Wach auf mein Herz" ꝛc. und „Ein feste Burg" ꝛc. — Es werden hier dem Studium sowol, als auch der Praxis des namentlich angehenden Organisten recht dankenswerthe und genußreiche Gaben geboten. Was der leider zu früh verschiedene Kühmstedt anbahnte, ist hier mehr oder minder glücklich weiter geführt. Wie weit das Unternehmen gedeihen wird, hängt von der Fruchtbarkeit des Componisten ab, und ob er früher oder später in Einseitigkeit, resp. Manier verfällt.

Lieb, F. H., Op. 7. Vier Fugen für die Orgel oder das Pianoforte. Offenbach, André. Pr. 54 kr.

Diese vier Fugen bieten in rhythmischer Gestaltung, in tonlicher und harmonischer Hinsicht gerade nichts Neues dar, fließen aber recht correct und anmuthig dahin. Schwierigkeiten in der Ausführung bieten sie nicht, und sind dieselben Spielern dieses Genres bestens zu empfehlen. R. Schb.

Musik für Gesangvereine.

Baumgartner, Wilhelm, Sängergruß auf das Eidgenössische Sängerfest in Zürich 1858, gedichtet von Gottfried Keller. Zürich, Gebrüder Hug. Pr. ?

Sowol Gedicht als Composition sind von bester Intention und Wirkung. Dichter und Componist gehen so recht Hand in Hand, innig verbrüdert, in einander greifend. So soll es sein. Die Composition von Fluß, Schwung und Leben wird bei ihrer Natürlichkeit auch keine besondere Schwierigkeit des Einübens bieten, wenn anders der betreffende Dirigent fühlt und erfaßt, was eben Natur, Fluß und Schwung ist.

Baumgartner, Wilhelm, Liedersammlung für die Schweizerischen Männerchöre. Erstes bis drittes Heft. Zürich, in Commission bei Gebrüder Hug und Zürcher & Furrer. Pr. ?

Es liegen uns von dieser Sammlung drei Hefte, das erste in zweiter Auflage, vor. Der Herausgeber, bekannt als tüchtiger Musiker, faßte bei der Auswahl folgende Richtung ins Auge: das ernste und religiöse Lied, das Vaterlands-, Natur-, Gesellschafts- und Volkslied. In Bezug auf die Wahl der Texte ist der Hauptmoment, der poetische Werth derselben, bestens berücksichtigt worden, was schon ein flüchtiger Blick auf die Dichternamen bestätigt. Diese drei Hefte sind sowol nach äußerer Ausstattung, als nach innerem Gehalt bestens zu empfehlen, und werden sich dieselben auch außer der Schweiz einen nambaften Verbrauchskreis erwerben. R. Schb.

Lieder und Gesänge.

Für mehrstimmigen Gesang.

Louis Köhler, Op. 100. Vaterunser, doppelchörig, für vier weibliche und vier männliche Stimmen, mit Begleitung des Pianoforte oder der Physharmonika. Erfurt, Fr. Bartholomäus. Pr. 20 Ngr.

Dieses Werk ist das erste geistliche Musikstück, welches uns von dem für den Clavierunterricht so thätigen Componisten zu Gesicht kommt. Die Arbeit ist nicht allein technisch sehr tüchtig, sondern macht auch durch den würdigen Ernst der Auffassung, durch die ihr innewohnende fromme Stimmung, welche den Worten des Gebetes im Ganzen entspricht, einen guten Eindruck. Wir sympathisiren namentlich mit dem sehr gelungenen Anfange bis zu dem: „und vergieb uns unsere Schuld", und mit dem schwungvollen Schlußsatze: „denn dein ist das Reich" u. s. w.; während der Mittelsatz von dem „und vergieb uns unsere Schuld" ab uns etwas gesucht erschienen ist durch zu weit abschweifende Modulationen, welche mit dem Wesen der einfach innigen Texteswortе nicht ganz harmoniren. Das von der Verlagshandlung sehr schön ausgestattete Werk sei den Gesangvereinen bestens empfohlen. Markull.

Für eine Singstimme mit Pianoforte.

Oscar Bolck, Op. 1. Sechs Lieder. Leipzig, A. H. Katzsch. Pr. 20 Ngr.

Wir finden in dem Componisten dieser Lieder ein Talent, das nicht ins Blaue hineinschreibt, nur um seinem Drange zur musikalischen Production zu genügen und einer augenblicklichen Stimmung sofort Ausdruck zu geben. Für ein erstes Opus ist das Gewählte und Gefeilte der Tonsprache, die poetische Auffassung der Gedichte, die gute, sinngemäße Declamation vortrefflich zu nennen. Der Componist hat die neueren Lied-Errungenschaften nicht spurlos an sich vorübergehen lassen und offenbar fleißige Studien daran gemacht, bevor er der eigenen Phantasie die ersten Blüthen abgenommen hat. Man wird diese sechs Lieder nicht ohne Theilnahme an der natürlichen und künstlerischen Begabung des Tonsetzers singen und spielen, wenn man auch nicht durchweg die höchste Befriedigung erfährt. Auszustellen wäre, daß der Gefühlsausdruck sich nicht immer frei genug giebt, und daß die Reflexion bisweilen über dem unmittelbaren Erguß warmer Empfindung steht. Als recht sinnige und vorzugsweise gut getroffene Lieder bezeichnen wir No. 1, 4 und 6. Der Componist berechtigt zu sehr guten Hoffnungen. Markull.

Musik für Schule und Haus.

Möhring, F., 40 Choräle für gemischten Chor von Seb. Bach. Zum Gebrauch für Gymnasien, höhere Lehranstalten und Gesangvereine herausgegeben. Neu-Ruppin, Rudolph Petrenz. 1860. Pr. 21 Ngr.

Des Herausgebers Arbeit ist uns schon mehrmals zu Gesicht gekommen, und wir können die Tendenz derselben, den großen Bach immer mehr zugänglich zu machen, nur loben. Mögen recht Viele nach der hier gebotenen Gabe greifen. Es ist darin enthalten ein nimmerversiegender Quell der musikalischen Fortbildung, zugleich aber des Trostes, der Erquickung und Erbauung.

Schletterer, H. M., 100 Choralmelodien in ihrer ursprünglichen Lesart. Dreistimmig für den Schulgebrauch bearbeitet ꝛc. Augsburg, Jenisch & Stage. 1861. Pr. ?

Das Werkchen ist durch eine Uebersicht der Geschichte des Kirchenliedes und Kirchengesanges eingeleitet. Auf 65 ziemlich eng gedruckten Seiten finden wir recht gut geordneten und gesichteten Stoff. Vor Allem aber ist des Verfassers ächt evangelischer, protestantischer Standpunct anzuerkennen, insbesondere ersichtlich aus dem über Luther's Lieder Gesagten. — Bei der Auswahl der 100 Melodien wurde zunächst auf solche Rücksicht genommen, die seit der Reformation „den Reichthum und Schmuck unserer protestantischen Kirche ausmachen." — Man mag hingreifen, wo man will, der Verfasser hat dem Gesagten Rechnung getragen. Der dreistimmige Satz, im Ganzen correct und mit kräftigen Harmonien versehen, wird manchem zur Zeit verwöhnten Schülerohre oft etwas derb vorkommen. Doch besser ists alle Mal, als Süßlichkeit und Verweichlichung.

Widmann, Benedict, Lieder für Schule und Leben. Erste Stufe für Elementar-, zweite für Mittelclassen, dritte Stufe für die oberen Classen höherer Bürger- und Töchterschulen. Methodisch geordnet und herausgegeben ꝛc. Leipzig, Carl Merseburger. 1861. Pr. 2, 3 und $4^{1}/_{2}$ Ngr. à Heft.

Diese Liedersammlung soll nicht den Zweck haben, viel Neues in Umlauf zu bringen, wol aber das gute, bewährte Alte für den Unter-

richt in methodisch geordneter Weise so für die Schule nutzbar zu machen, daß dadurch zugleich auch für das Leben selbst ein brauchbarer Stoff gewonnen werde. Hauptaugenmerk des Verfassers war: vor Allem die Gesetze der Stimmbildung zu respectiren. Und dieses ist ihm, da er mehr versteht, als bloßen Elementar-Gesangsunterricht, zweifelsohne gelungen. Auch diese drei wohlausgestatteten Hefte werden sich einen ziemlichen Sängerkreis verschaffen. Wir wünschen ihnen denselben von ganzem Herzen.

Unsere Lieder. Dritte Auflage. Hamburg, Agentur des Rauhen Hauses. 1861. Pr. ?

An der Zahl 304 auf 306 Seiten in buntem Vereine zwei-, drei- und vierstimmig. Das Vorwort sagt uns: „Wer das Büchlein verstehen will, der nehme es als „„Unsere Lieder"", d. h. als die von den Rauhhäuslern gesungenen Lieder und denke sich unter jenen ernste und fröhliche Menschen, denen ein ernst und fröhlich Lied eine wahre Herzensfreude ist." — Wir wollen das Gesagte nicht bezweifeln, wünschen aber, wenn es, nach menschlichem Ermessen ists ja möglich, noch nicht ganz zur Wahrheit geworden, daß es dasselbe werde. Das hier gebotene Material, von dem Besten unserer deutschen Liedkunst bietend und Zeugniß gebend, kann gewiß in vollem Maße dazu beitragen und mit dahin wirken.

Brähmig, B., Arion. Sammlung ein- und zweistimmiger Lieder und Gesänge mit leichter Pianofortebegleitung. Leipzig, Carl Merseburger. Pr. 10 Ngr.

Die günstige Aufnahme des „Liederstrauß für Töchterschulen", drei Hefte (Leipzig, Merseburger), hat denselben Herausgeber veranlaßt, die beliebtesten Nummern daraus mit einfacher, leicht spielbarer Pianofortebegleitung zu versehen und in obengenannter Sammlung den clavierspielenden, jugendlichen Sängern und Sängerinnen anzubieten. Es ist hierdurch die Möglichkeit geboten, das in der Schulgesangsstunde besonders lieb Gewonnene nun auch im Hause pflegen zu können. Das Heftchen enthält 44 Nummern, die gewiß alle recht gern von den Kindern gesungen werden. — Die meisten derselben haben wir an uns und Kindern verschiedenen Alters geprüft und als erprobt gefunden. Auch die äußere Form des Werkchens ist der Einführung gewiß förderlich. R. Schb.

Instructives.

Für die Orgel.

Hohmann, Chr. Heinr., Orgel-Schule. Eine theoretisch-praktische Anleitung zur gründlichen Erlernung des Orgelspiels. Erster Cursus. Nürnberg, Raw'sche Buchhandlung. 1859. Pr. ?

Dieser erste, uns zur Zeit vorliegende Cursus, 32 Seiten gr. Oct. enthaltend, beginnt, nach kurzem Vorwort, mit den beim Orgelspiel zu beobachtenden Grundsätzen. Der Verfasser, uns schon aus Mehrerem als kunstsinniger Pädagog bekannt, entwickelt darin eine Reihe guter Gedanken in correcter, prägnanter Sprache. Es folgen dann in Notenbeispielen die praktischen Handgriffe mit Angabe sein gewählter Applicaturen. Das Musikmaterial ist nicht einseitig von Einem Componisten, sondern aus den Werken unserer besten Meister beschafft, ein Vorzug vor vielen anderen Lehrbüchern dieser Art. Möge die Fortsetzung nicht lange auf sich warten lassen.

Bönicke, H., Die Kunst des freien Orgelspiels. Praktische Anleitung zur Erfindung und Fortführung eigener musikalischer Ideen. Leipzig, Fr. Brandstetter. 1861.

Diese Anleitung enthält vieles Anregende, Erweckende, und der wißbegierige Kunstjünger wird sie nicht unbefriedigt aus der Hand legen. Ob jedoch seine Erfindung dabei besonders befruchtet wird, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Mehr könnte das Studium derselben einwirken auf die Fortführung eigener musikalischer Ideen. Ergiebiger für erstgenannten Zweck ist und bleibt uns jedoch „der anfahende Organist" von Bach. Das Weben und Leben darin ist von unaussprechlichem, unnachahmlichem Einflusse auf den Jünger der Kunst.

Ritter, A. G., Handbuch für den Unterricht in der Harmonielehre auf Seminarien und Präparandenschulen als Vorbereitung zu dem gottesdienstlichen Orgelspiel. Erfurt, G. W. Körner. Ladenpreis 20 Ngr. netto. In Partien billiger.

Wie überall in seinen Werken, seien sie theoretischer oder praktischer Art und Natur, entwickelt der Verfasser, bei schlagender Kürze in Sprache und Darstellung, einen Reichthum von Ideen, der Jedem etwas finden läßt, der nur suchen will. Zunächst ist das vorgesteckte Ziel auch in diesem Werke insbesondere ins Auge zu fassen. Wir ziehen es kurz zusammen: formelle Gestaltung des Seminar-Musikunterrichts. Der Schüler soll aus sich selbst heraus arbeiten lernen, Keime zur Fortentwickelung für's Leben sollen ihm gegeben werden, nicht Breites, bei der kärglich zugemessenen Seminarzeit wieder Verschwimmendes. Der nächste Zweck: das Orgelspiel, findet die geneigteste Berücksichtigung. Namentlich dieser Punct ist es, welcher dem Buche besten Vorschub leisten wird. Möchten die Seminar-Musiklehrer sich mit demselben bekannt und vertraut machen. Der Segen solcher Lehre wird nicht fehlen. R. Schb.

Für Pianoforte zu zwei Händen.

Jul. Handrock, Op. 32. Der Clavier-Schüler im ersten Stadium. Melodisches und Mechanisches in planmäßiger Ordnung. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft I. Pr. 20 Ngr.

Was der Titel verspricht, erfüllt das uns vorliegende erste Heft. Die Beschaffung und Anordnung des Unterrichtsmateriales bekundet den erfahrenen Lehrer und verdient unsere zustimmende Anerkennung. Den eigentlichen Uebungsstücken, die in Uebungen A. für beide Hände mit gleichen, B. für beide Hände mit ungleichen Tasten zerfallen, sind „Vorübungen" vorausgeschickt, die den Zweck haben, das erste mechanische Uebungsmaterial für den Anfänger im Clavierspiel abzugeben, den Anschlag zu bilden, schulgerechte Hand- und Fingerhaltung zu erzielen und andere zur mechanisch-musikalischen Ausbildung gehörige Dinge anzuregen und zu fördern. Sämmtliche Uebungen dieses Heftes sind im Violin-Schlüssel gesetzt und überschreiten den Umfang einer Quinte nicht. Die beigegebenen methodisch-didaktischen Bemerkungen, sowie die hinweisenden Fingerzeige auf anderweites, hier zu verwendendes, bewährtes zwei- und vierhändiges Uebungsmaterial werden von den Handrock's Werk benutzenden Lehrern gewiß willkommen geheißen. — Nachdem wir den Inhalt des vorliegenden ersten Heftes in Kürze angegeben, bedarf es unsererseits zur Empfehlung des Werkes keiner besonderen Anpreisung. Nur auf die aus dem Ganzen hervorleuchtenden Grundsätze des Verfassers sei noch flüchtig verwiesen. Diese sind: Anschaulichkeit des Unterrichts; stufenmäßig langsames Vorwärtsgehen; Eines nach dem Anderen; gleichmäßige und rechtzeitige Vereinigung des Mechanischen und Musikalischen, darum nicht einseitige Bevorzugung des Mechanischen auf Kosten der musikalischen Ausbildung des Schülers, oder umgekehrt: Bevorzugung des Musikalischen auf Kosten des Mechanischen. Nach alledem verspricht Jul. Handrock's „Clavier-Schüler" ein würdiger Pendant zu Julius Knorr's Unterrichtswerken zu werden; darum wünschen wir diesem literarischen Unternehmen glücklichen Fortgang und ein gediegenes Ende.

C. T. Brunner, Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungsstücke in progressiver Fortschreitung für das Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt. Heft I. Pr. 15 Ngr. Heft II. Pr. 15 Ngr.

Der Verfasser übergiebt mit dem angezeigten Werke der clavierspielenden Jugend nebenher mit Nutzen zu verwendendes Material im gefälligen Gewande ansprechender Uebungsstücke. Sind die dargebotenen Stücke in rein musikalischer Hinsicht minder werthvoll, so kann und soll dieser Umstand der Brauchbarkeit derselben für unterrichtliche Zwecke keinen Eintrag thun, da es ja eben vorwiegend Absicht des Componisten war, ein geläufiges Spiel in Tonleitern, Begleitungsfiguren und Passagen zu fördern. Zu diesem Zwecke halten wir die vom Verfasser beliebte Form „melodischer Uebungsstücke" besonders für solche Schüler passend, die, nur mit einer bescheideneren musikalischen Armatur ausgerüstet, minder hohen Kunstzielen nachzustreben vermögen. Bekanntlich ist die Zahl solcher Schüler keine geringe.

Julius Hallrein, Op. 16. Bunte Blätter. Sechs Tonstücke für Pianoforte. Dresden, Louis Bauer. Pr. 10 Ngr.

Die kleinen Tonstücke tragen folgende Ueberschriften: Beim Haschenspiel. Die Spieluhr. Unter den Linden. Geschwindmarsch. Tarantelle. Im gemüthlichen Kreise. Sie zeugen von nur geringer Erfindung, sind aber gefällig und leicht spielbar und dürften einigermaßen vorgeschrittenen jugendlichen Spielern zur Erholung, vielleicht auch als Uebung im Blattspielen zu mehr flüchtiger Durchnahme zu empfehlen sein. G. R.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Fr. Brauer, Op. 14. Sechs Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. Leipzig, C. F. Kahnt. Nr. 1—4 à $12^1/_2$ Ngr.

Die für den Schüler berechnete Primo-Partie ist im Umfange einer Quinte geschrieben, also mit stillstehender Hand auszuführen. Die „Sonatinen“ tragen sonach ein rein instructives Gepräge und bieten selbstverständlich, wie alle zu diesem Genre gehörenden Musikstücke, keinen tiefer gehenden musikalischen Gehalt. Sie reihen sich den anerkannt guten Leistungen dieser Musikgattung an, sind durchaus gefälliger Natur und werden den Schüler auf der betreffenden Stufe musikalischer Leistungsfähigkeit zweckentsprechend fördern. Zu bemerken ist noch, daß auch die Secondo-Partie sehr leicht gehalten ist und von einem mit den Baßnoten vertrauten Schüler ausgeführt werden kann, ein Umstand, der vielen Lehrern sehr willkommen sein wird. G. R.

Für Männergesang.

Schletterer, H. M.; Op. 20. Chorgesangsschule für Männerstimmen. Kaiserslautern, Tascher. 1861. Pr. 16 Ngr.

Bevor mit den eigentlichen Gesangsübungen begonnen wird, stellt sich die Nothwendigkeit heraus, dem Schüler von einigen unentbehrlichen, theoretischen Vorkenntnissen (Athemholen, Tonbildung, Aussprache rc. rc.) Mittheilung zu machen. Dies ist hier zweckentsprechend, maßvoll geschehen. Es werden nun Uebungen erst einstimmig, ohne Text mit den entsprechenden Solmisationssylben gegeben, dann wird zur Mehrstimmigkeit vor- und fortgeschritten mit Texteswörten. Stoff, meistentheils guter Art, ist in reichlicher Menge beschafft. Der Schüler findet über verschiedene Kunstformen, eine gute Zugabe uns erscheinend, kurze Belehrung. Des Verfassers Wunsch im Schlußworte ist auch unser Sehnen: mögen die deutschen Sangvereine sich mehr und mehr consolidiren, das gemüthliche Element wol nicht verleugnen, darüber aber nicht den Ernst der Kunst vergessen und versäumen.

Bönicke, H., Chorgesangsschule für Männerstimmen. Leipzig, Brandstetter. 1861. Pr. ?

Diese Schule enthält 66 zwei- und vierstimmige Uebungen und Gesänge zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Realschulen, sowie für jeden Männergesangverein. Als bekannt setzt der Verfasser voraus bei seinen Schülern, resp. bei den Schülern dieser Schule, „die ersten Elemente der Gesangs- und allgemeinen Musiklehre.“ Die Uebungen selbst beginnen mit den einfachsten Tonverbindungen. Rühmlich zu erwähnen bei allen uns bis zur Zeit zu Gesicht gekommenen Arbeiten H. Bönicke's ist das methodische, lückenlose Fortschreiten von einer Stufe zur anderen, das Anketten des Unbekannten ans Bekannte. Wer diese empfehlenswerthe Schule braucht, vergesse nicht, andere Gesänge zur Abwechselung zu tractiren; denn alle Beispiele, aller Stoff von Einem Autor, und wär es der größte Meister, ermüden. Auch hier: Variatio delectat. R. Sch b.

Bücher, Zeitschriften.

Döring, G., Choralkunde in drei Büchern. Danzig, Th. Bertling. 1861. Erste Lieferung. Vollständig in fünf bis sechs Lieferungen à 8 Ngr.

Das erste, uns zur Zeit vorliegende Heft behandelt „den geistlichen Gesang vor der Reformation“ und verbreitet sich namentlich über „den ersten christlichen Kirchengesang“ (Seite 1—13). S. 14—18 bespricht die Anfänge des deutschen Kirchenliedes. Auf S. 19 beginnt der Verfasser zu reden über den Choralgesang seit der Zeit der Reformation, zunächst über Luther und den Kirchengesang. S. 35 bis Ende — S. 64 — weist hin auf anderweitige Choralcomponisten und Melodien des 16. Jahrhunderts. Der Herausgeber hat fleißig gesammelt und seine Excerpte gut zu Papier gebracht. Verlauf und Endschaft des Werkes werden beweisen, ob damit ein Fortschritt auf diesem Gebiete der Musik gethan worden ist.

Minarski, Carl, Neue Accorden-Clavier-Stimm-Methode unter Anwendung nur Eines einfachen Accordes. Berlin, Jul. Springer. 1861. Pr. ?

Bei dem gewiß geringen (leider nicht angegebenen), aber aus der Seitenzahl (66) zu errathenden Preise ist es wünschenswerth, daß recht viele Leser sich um der Sache willen in den Besitz dieses Schriftchens bringen. Jeder wird darin Positives oder Negatives so viel finden, daß Mühe und Ausgabe vollkommen gedeckt sind. Den weiteren Inhalt anzugeben, würde den uns gegebenen Raum übersteigen.

Ritter, A. G., Die Erhaltung und Stimmung der Orgel durch den Organisten. Mit Abbildungen. Erfurt und Leipzig, G. W. Körner. 1861. Pr. 8 Ngr.

Das Büchlein enthält eine „kurze Beschreibung der Orgel“, verbreitet sich über „die Aufsicht des Organisten über die Orgel“ (S. 18), „die Nachhülfe Seitens desselben“ (bis S. 38). Am Schlusse, zugleich dem Ende des Werkchens, empfiehlt der Herausgeber zur weiteren Belehrung die Werke Schlimbach's, Töpfer's, Seidel's rc. Wer diese Sachen kennt, hat hier in nuce, was dort weiter ausgeführt. Doch empfehlen wir oben genanntes Schriftchen, weil man hier eine Quintessenz vorfindet, die bei richtigem Verständniß und exactem Gebrauch von vortrefflichster Wirkung sein wird.

Widmann, Benedict, Handbüchlein der Harmonie-, Melodie- und Formenlehre. In systematischer, gedrängter Darstellung geordnet, theilweise mit Uebungen versehen. Leipzig, C. Merseburger. 1861. Pr. 10 Ngr.

Wir empfehlen das Werkchen namentlich Dilettanten, indem der Kunstjünger, nach unserer Meinung und Erfahrung, sich dem lebendigen Wort des Lehrers anvertrauen muß. Nach dem Vorgange Lobe's, Marx' u. A. m. werden noch mehr dergleichen Werke erscheinen. Wer an die Quelle gelangen kann, der thut immer besser. Recht schätzens- und lesenswerth ist der Theil über Melodie- und Formenlehre.

Köhler, Louis, Leicht faßliche Harmonie- und Generalbaßlehre. Ein theoretisch-praktisches Handbuch zum Gebrauch für Musikschulen rc. Königsberg, Gebrüder Bornträger. 1861. Pr. ?

Auch dieses Werk ist zugleich für Privat- und Selbstunterricht bestimmt. Leider ist es mit dem Privat- und Selbstunterricht, wie wir schon oben ausgesprochen, immer nicht weit her. Der Kunstjünger sucht sich den lehrenden, lebenden Meister; ein Wort von ihm fördert mehr und rascher, als Bogen von Büchern und Tage von Selbststudium. Noch mag ein solches Buch, theoretischer Natur, seine Berechtigung haben, wenn, wie hier, Alles in anziehender, Interesse erweckender Sprache vorgetragen wird. Wer sich also über Intervalle, Harmonielehre, Tonart, dissonirende Accorde, Modulation, den reinen Satz belehren, resp. fortbilden lassen will, der greife nach diesem Buche.

Bericht des Kampfgerichtes an das Centralcomité des Eidgenössischen Sängervereins über die Leistungen der wettsingenden Vereine am Feste in Zürich, Juli 1858. Zürich, Druck von David Bürkli. 1859. Pr. ?

Wir empfehlen diese 46 Seiten enthaltende Schrift allen Männergesangvereins-Dirigenten, um daraus eine Menge feiner Bemerkungen über Composition von Männerliedern und resp. Vortrag derselben zu entnehmen. Volksgesang sowol als Kunstgesang finden an den Musikdirectoren Baumgartner, Heine, Kurz, Walter, Dr. Faißt, Liebe und Breitenbach tüchtige Kenner und competente Beurtheiler. R. Sch b.

Intelligenz-Blatt.

Neuester Verlagsbericht

von

C. F. KAHNT in LEIPZIG.

Thl. Ngr.

Adam, C. F., Op. 20. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. (Nr. 1. Ruhe. Nr. 2. Neuer Frühling. Nr. 3. Das Vöglein im Walde. Nr. 4. Waldlied. Nr. 5. Altdeutsches Lied. Nr. 6. Morgenlied.) Partitur und Stimmen . . . . — 25
— Die Stimmen dazu apart à 3¾ Ngr. . . — 15

Appel, Carl, Op. 16. „Was hat er gesagt" für vier Männerstimmen (Solo und Chor), Partitur und Stimmen . . . . — 22½
— Op. 17. „Gegrüsst sei'st Du in Liebe" für vier Männerstimmen (Solo und Chor), Partitur und Stimmen . . . . — 12½
— Op. 18. „Ach uns durstet gar zu sehr" für vier Männerstimmen (Solo und Chor), Partitur und Stimmen . . . . — 17½
— Op. 19. „Der lust'ge Posaunist" für vier Männerstimmen (Solo und Chor), Partitur und Stimmen . . . . — 22½

Attenhofer, Carl, Op. 1. Drei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nr. 1. Du bist so still und trübe. Nr. 2. Du bist vom Schlaf erstanden. Nr. 3. Nimmer kehren jene Tage.) 1 12½

Balfe, M. W., Potpourri aus der Oper: „Die vier Haimonskinder" für das Pianoforte zu vier Händen. [Neue Ausgabe] . . . . . — 27½

Baronius, Ch., Op. 4. Le Jeu des Nymphes. Impromptu pour le Piano . . . . — 17½

Baumfelder, Fr., Op. 30. Jugend-Album. 40 kleine Stücke am Pianoforte zu spielen. Heft I. [1) Kleines Vorspiel, 2) Püppchen, musst gehorsam sein, 3) Tänzchen im Freien, 4) Hirtensang, 5) Kindesbitten, 6) Wenn's Sandmännchen kommt, 7) Wohlgemuth, 8) Volksliedchen, 9) Was Grossmama erzählt, 10) Reiterliedchen] . . . . . . — 17½
— Idem Heft II. [11) Verirrter Wanderer, 12) Munteres Steckenpferd, 13) An Freundes Grab, 14) Tägliche Uebung für die rechte Hand, 15) Tägliche Uebung für die linke Hand, 16) An Papa's Geburtstag, 17) Krankes Bettelkind, 18) Kind an Vaters Hand, 19) Lustige Geschichte, 20) Gruss der scheidenden Sonne.] . . . . . — 15
— Idem Heft III. [21) Im Grünen, 22) Canon, 23) Scherzo, 24) Schlaf, mein Kindchen, schlaf, 25) Wanderlied, 26) Am Sonntagsmorgen, 27) Gruss in die Ferne, 28) Im Blumengärtchen, 29) Komm', hasche mich, 30) Am Feierabend.] . . . . — 25
— Idem Heft IV. [31) Canon, 32) Beim Weihnachtsbaum, 33) Frischer Muth, 34) Am häuslichen Herd, 35) Kleine Schelmin, 36) Canon (in der Quinte), 37) Kleine Mazurka, 38) Deingedenk, 39) Den Manen Robert Schumann's, 40) Dein musikalisches tägliches Brod.] . . . . — 25

Baumfelder, Fr., Op. 56. Stumme Liebe. Sechs charakteristische Tonstücke für das Pfte. — 17½

Berlyn, A., Op. 122. Zwei vierstimmige Männergesänge. Nr. 1. „Eng ist das Thal". Partitur und Stimmen . . . . — 20
— Idem Nr. 2. Weinlied. Partitur und Stimmen — 25
— Op. 132. „Es fällt ein Stern herunter." Lied für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen . . . . — 12½

Brauer, Fr., Op. 14. Jugendfreuden. 6 Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. (Die Primo-Partie im Umfange von 5 Noten bei stillstehender Hand.) Nr. 1. in C . . — 12½
— Idem Nr. 2. in G . . . . — 12½
— Idem Nr. 3. in A . . . . — 12½
— Idem Nr. 4. in F . . . . — 12½

Brunner, C. T., Op. 386. Die Schule der Geläufigkeit. Kleine melodische Uebungsstücke in progressiver Fortschreitung für das Pianoforte. Heft I, II, III u. IV à . . . . . — 15

Burkhardt, S., Op. 50. Quatre Pièces (Nr. 1. Romanze, Nr. 2. Marsch, Nr. 3. La Clochette, Nr. 4. Valse) pour le Piano à quatre mains. [Nouvelle Edition] . . . . . . — 20

Drechsler, W., Op. 73. Das deutsche Lied m. Pfte. — 5
— Op. 35. Die Waldcapelle. Lied m. Pfte. . — 5
— Op. 38. Hoffnung u. Liebe. Lied m. Pfte. — 5

Engel, D. H., Op. 41. 5 Wanderlieder für gemischten Chor [Sopr., Alt, Tenor u. Bass]. (Nr. 1. Wie gut der liebe Gott es meint, Nr. 2. Der Hirsch so froh und frei, Nr. 3. Morgen will er weiter gehn, Nr. 4. Die Mädchen und die Rosen, Nr. 5. Lust am Wandern: „O Wanderglück, o Wanderlust".) Partitur und Stimmen . . . . 1 —
— Idem die Stimmen apart . . . . — 20

Fink, Chr., Op. 15. Drei Lieder für vier Männerstimmen. (Nr. 1. Weidmann's Gruss. Nr. 2. Wanderlied. Nr. 3. Wanderer's Nachtlied.) Partitur und Stimmen . . . — 20

Finsterbusch, R., Einhundert Volksmelodien und sechszig Choräle, für Volksschulen zweistimmig bearbeitet . . . . n. — 5

Fritze, W., Op. 1. Fünf Clavierstücke . . . — 20

Gleich, Ferd., Op. 15. Symphonie in D für Orchester. Partitur . . . . n. 2 15

Gotthardt, J. P., Op. 8. Zwei Clavierstücke. Nr. 1. Romanze . . . . — 12½
— Idem Nr. 2. Mazurka-Impromptu . . . — 15

Druck von Leopold Schnauß in Leipzig.